# Gaston Bachelard

# aerul și visele

Imaginație și mobilitate
Visul zborului
Căderea imaginată
Nietzsche și psihismul ascensorial
Arborele aerian
Imaginea literară
Filosofie cinematică și filosofie dinamică







UNIVERS

Colecția STUDII

Studii asupra imaginarului și fantasticului

Coperta: Done Stan
Redactor: Diana Alexandru

Volum apărut cu sprijinul
Ministerului Afacerilor Externe din Franța.




Gaston Bachelard
*L'Air et les Songes*
*Essai sur l'imagination du mouvement*

Gaston Bachelard



# AERUL ȘI VISELE

## Eseu despre imaginația mișcării

Traducere de Irina Mavrodin

În loc de prefață:
DUBLA LEGITIMITATE de Jean Starobinski
Traducere de Angela Martin





EDITURA UNIVERS

București, 1999

I.S.B.N. 973-34-0389-X

## În loc de prefață:
# DUBLA LEGITIMITATE

Dacă orice cunoaștere se naște dintr-o ruptură de convingerile pe care le avea spiritul captiv, momentul hotărîtor trasează o linie de demarcație, separînd vechiul de nou, reducțiile facile de efortul disciplinat, valorizările necontrolate de activitatea rațională exigentă. În toate lucrările sale de filosofie științifică, Bachelard insistă asupra unei tonalități afective ce nu se desparte de cunoașterea dobîndită: aceasta din urmă nu are valoare numai ca putere cîștigată; orice înțelegere mai bună, orice ecuație care stăpînește sau suscită un fenomen obiectiv poartă marca unei intensități fericite. Asceza reușită nu e niciodată lipsită de plăcere. Pe linia de separație unde se formează o structură de gîndire mai inclusivă sau mai adecvată, un spor de energie s-a manifestat ca bucurie: o fericire intelectuală contrasemnează, fără a garanta, totuși, pentru totdeauna, țîșnirea inventivă. Pentru filosof, care reface înaintările decisive ale activității științifice, această componentă a plăcerii este poate chiar mai evidentă decît pentru omul de știință, absorbit de obiectul său și prea puțin preocupat să confrunte îndelung ceea ce elaborează cu ceea ce lasă în urmă. Filosoful, el, are răgazul de a-și purta privirea peste ceea ce savantul lasă în urma sa, peste erorile renegate și peste obstacolele depășite: descriind rupturile fecunde („schimbările de paradigmă", după o formulă mai recentă) de la care pornind omul de știință se angajează într-un alt viitor, filosoful nu se privează de a urca dincolo de separația epistemologică: el păstrează amintirea trecutului refuzat, fie și numai pentru a da deplină dreptate actului de refuz, precum și pentru a evidenția pasul făcut în toată amploarea lui.

Această atenție acordată convingerilor pe care le reneagă o argumentare sporită se prevalează degeaba de motive catarctice, se însoțește degeaba cu o declarată ostilitate față de eroare, – filosoful nu e mai puțin înclinat să considere cu un interes aproape egal cele două maluri tăiate de linia separatoare. În proiectul și în practica lui Bachelard, a stabili modelul dinamic al progreselor cunoașterii abstracte implică luarea în considerare a tot ceea ce sacrifică argumentarea pentru a se constitui plenar ca argumentare. *La formation de l'esprit scientifique (Formarea spiritului științific)* articulează pe o *poetică* a erorii (pe care Bachelard o numește *psihologie* sau *psihanaliză)* toată logica și dinamica purificării cunoașterii.

O poetică a erorii, nu o istorie. Căci Bachelard s-a interesat mai puțin de biografia seculară a convingerilor eronate, – și încă mai puțin de ceea ce istoria ideilor științifice ar putea avea de spus despre rectificările și aproximările succesive – decât de natura puterii lor de atracție, de cauzele prestigiului lor, de structura psihică căreia îi aparțin. Obstacolele epistemologice nu au o devenire istorică: ele rețin și întîrzie devenirea gîndirii raționale și, în această calitate, beneficiază de o totală atemporalitate. Pentru a ilustra gîndirea preștiințifică, Bachelard citează cu predilecție exemple din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea: ele ne ajută, printr-un efect de contiguitate, să pătrundem mai bine contrastul ce-l fac cu ele limbajul nou al discursului științific disciplinat (care, în pofida sau din cauza succeselor mecanicii clasice, n-a avut imediat cîștig de cauză în științele naturii). Istoria, înainte inexistentă, se decide în momentul rupturii. Istoria intervine în scurta „criză" în care un limbaj matematizat înlocuiește o fabulă metaforică. Dar gîndirea preștiințifică supraviețuiește, într-o mare măsură, bătăliei pe care a pierdut-o: ea este un mod de exprimare permanent al spiritului; ea nu este „perimată" decît în ochii științei constituite, care de-acum „face autoritate". Discursul preștiințific persevereazăîn conștiințele needucate. Orice convingere imediată e despre aceasta o dovadă, iar o pedagogie *actuală* găsește ocazia de a se strădui să învingă o rezistență și o seducție mereu renăscînde. Este ceea ce *La formation de*

*l'esprit scientifique* şi *La Psychanalyse du feu (Psihanaliza focului)* afirmă cu stăruinţă:

„Condiţiile vechi ale reveriei nu sînt eliminate de formaţia ştiinţifică contemporană. Savantul însuşi, cînd îşi părăseşte meseria, se întoarce la valorizările primitive. Ar fi, deci, în zadar să descriem în linia unei istorii o gîndire ce contrazice necontenit învăţămintele istoriei ştiinţifice (...) Reveria reia fără încetare temele primitive, lucrează fără încetare ca un suflet primitiv, în ciuda succeselor gîndirii elaborate, împotriva instrucţiei înseşi a experienţelor ştiinţifice (...) În istorie, există un document permanent, urmă a unei rezistenţe la evoluţia psihologică pe care o urmăm: bătrânul în copil"[1].

Atît de mare este interesul lui Bachelard pentru prezent, pentru actualitate, încît îi este greu să realizeze injoncţiunea pe care a formulat-o chiar el: „Trecutul intelectual, trecutul afectiv *trebuie cunoscut* ca atare, ca un *trecut*"[2]. Da, ar trebui, dar el scapă privirii cunoaşterii, pentru a se întoarce ca prezent în prezentul conştiinţei visătoare.

Cunoaşterea obiectivă (şi subiectul ştiinţei); visarea (şi *cogito*-ul visătorului). Ele sînt două. Ce relaţie să stabilim între filosofia progresului ştiinţific şi descrierea vieţii imaginaţiei? Există, de la una la cealaltă, legături teoretice? Trebuie văzută, în *L'Eau et les rêves (Apa şi visele)*, mărturisirea unei „convertiri" relativ tîrzii la poezie şi la activităţile meditative? Bachelard însuşi a răspuns la aceste întrebări într-o importantă pagină din *Matérialisme rationnel (Materialism raţional*, PUF, 1953):

„Problemele materialismului se vor pune cu atît mai clar, cu cît vom realiza mai direct o totală separaţie între viaţa raţională şi viaţa onirică, acceptînd o viaţă dublă, cea a omului nocturn şi a omului diurn, bază dublă a unei antropologii complete.

O dată efectuată diviziunea în imaginaţie şi raţiune, putem vedea mai clar stabilindu-se în psihismul uman problema unei duble situări. Se pune, de fapt, o problemă de situare dublă cînd vrem să abordăm, pe baza unor exemple numeroase şi

---

[1] *La Psychanalyse du feu*, p. 14, Gallimard 1938.
[2] *La Formation de l'esprit scientifique*, p. 251, Vrin, 1938.

exacte, raporturile dintre categoria imaginilor și categoria ideilor.

În acest punct de virare a inconștientului și a conștientului, cercetările lui C. G. Jung ne îngăduie să stabilim dubla perspectivă a unei difenomenologii, a unei fenomenologii care revelă, pe de o parte, actul de conștiință, ascetismul conștiinței care își va găsi satisfacția în disciplinele științifice – și o fenomenologie care recunoaște, pe de altă parte, surda persistență a inconștientului, activitatea niciodată satisfăcută a visărilor inconștiente. (...) Oricît de bine angajați am fi pe căile intelectualismului, nu trebuie să pierdem niciodată din vedere un fundal al psihismului unde germinează imaginile"[1].

Or, adevărată este și reciproca pentru amatorul de imagini și de reverii: oricît ar fi de angajat pe căile imaginarului, el știe că *altundeva* (puțin importă dacă într-un fundal sau într-un *ieșind)* rațiunea științifică nu contenește să vrea „să cunoască mai mult și mai bine"[2]. Mitul psihologic *animus-anima,* propus de Jung, a avut de ce să-i convină lui Bachelard: asceza rațională nu antrenează evicțiunea imaginarului decît pentru omul diurn, care gîndește „ca *animus":* imaginarul nu constituie o lume plină și suficientă decît pentru omul nocturn, care visează „ca *anima*". Vorbind despre „o totală separație", de „dublă situare", Bachelard ne invită să acceptăm existența simultană (sau alternanța ritmată în felul zilelor și al nopților) a unei rațiuni ce nu încetează să se purifice și a unei imaginații ce revendică fericiri dintre cele mai mari. Această sciziune constitutivă, acest dublu exclusivism au drept efect relativizarea postulatelor rațiunii și a decretelor imaginației. Nimeni nu-i va cere lui Bachelard o condamnare fără apel a „gîndirii primitive"; nu trebuie, în plus, să așteptăm de la el argumente pentru antiștiință. Omul „diurn" n-a încetat niciodată, în el, să-și spună cuvîntul, chiar dacă momentele de fericire ale imaginației i-au reclamat atenția în mod tot mai insistent. Cele două *Poétiques (Poetici)** dau

---

[1] *Le Matérialisme rationnel*, p. 48-49. PUF. 1953.

[2] *L'Activité rationaliste de la physique contemporaine. (Activitatea raționalistă a fizicii contemporane)*. p. 223. PUF. 1951.

* *Poétique de l'espace* și *Poétique de la rêverie.*

replica la *Matérialisme rationnel*, care (împreună cu *L'Activité rationaliste*) constituiau continuarea la lucrările despre elemente, ce marcau o divizare, apoi o ruptură în raport cu seria primelor lucrări de filosofie științifică. În *La Flamme d'une chandelle (Flacăra unei lumînări)*, cea de pe urmă imagine pe care Bachelard o dă asupră-și este, desigur, aceea a unui „visător la lumînare", dar un visător care, la lumina ce-l luminează, aspiră să reia studiul riguros, lectura unei „cărți dificile": iată-l, chiar în momentul în care devine poet, cuprins de „nostalgia gîndurilor foarte sever ordonate", aspirînd la acea „reconstrucție a spiritului" pe care a indicat-o ca fiind actul însuși al rațiunii cuceritoare. „Dubla situare", cum o numește Bachelard, nu-i produce nici o neplăcere. Nimic nu pare să-i fi fost mai străin decît căutarea unui principiu unificator. Diviziunea psihologică în „regat al ideilor" și „regat al imaginilor" separă două regiuni al căror mod de activitate nu trebuie confundat; dintr-un domeniu într-altul, intruziunile nu pot fi decît nefaste. Tulburată de imaginar, întreprinderea cunoașterii o ia pe un drum greșit; supravegheată de rațiune, reveria secătuiește. Contrar altora, Bachelard n-a atribuit niciodată unei Imaginații ipostaziate forța de a da naștere, laolaltă, limbajului poeților și construcțiilor gîndirii științifice. O asemenea ipoteză, cu siguranță, ar fi redus dualitatea constatată în tipurile de activitate ale psihismului uman. Ea ar fi permis articularea unui monism psihologic pe un monism cosmologic sau metafizic. Dar Bachelard nu crede în această ipoteză: el o va atribui gîndirii „nocturne" și visurilor ei pasionale. Suspendarea dualității principiilor nu este decît o lovitură de forță, nelegitimă, din partea unuia dintre aceste principii: a reduce la același numitor – imaginația – limba visurilor și pe cea a ideilor este un șiretlic în plus al limbii visurilor.

O altă formă de unificare ar fi fost apelul nu la un dat psihologic comun *ex parte rei*, ci la o metodă reflexivă unică, la una și aceeași metodă fenomenologică *ex parte intellectus*, pentru a descrie în chip omogen activitatea visătoare și activitatea științifică. Fără îndoială că, în *La Poétique de l'espace (Poetica spațiului)*, Bachelard recuză o psihanaliză a imagi-

nilor tocmai pentru a propune, în chip preferențial, o fenomenologie: dar Bachelard nu va merge pînă la realizarea integrală și riguroasă a unui program fenomenologic. Proiectul fenomenologic care preia ștafeta unui proiect psihologic precedent nu are decît o funcție polemică. Nici o fenomenologie nu scapă necesității conceptualizării. Or, aceasta este situația ființei „diurne“, care nu se acomodează cu împărțirea puterii. Unificarea prin fenomenologie – în numele unei activități filosofice care ar transcende totodată reveria și știința – ar fi un șiretlic al „limbii ideilor“. Vorbind despre „difenomenologie“, Bachelard scindează fenomenologia și îi retrage dreptul de a fi un sistem unificat de descriere. Într-o pagină din *La Poétique de la rêverie (Poetica reveriei)*, într-o frumoasă limbă a ideilor, Bachelard recuză foarte categoric orice *logos* supraadăugat ori aplicat activității directe a imaginii:

„În gîndirea științifică, conceptul funcționează cu atît mai bine, cu cît este dezlipit de orice imagine de fundal. În plin exercițiu, conceptul științific e debarasat de toată lentoarea evoluției sale genetice, evoluție care crește încă de pe atunci din simpla psihologie.

(...) În schimb, nici măcar eu, afirmîndu-mi dragostea fidelă pentru imagini, nu le voi studia cu o mare întăritură de concepte (...). Imaginea nu poate fi studiată decît prin imagine, visînd imaginile astfel încît ele să se asambleze în reverie. E un non-sens să pretinzi să studiezi obiectiv imaginația, fiindcă nu dobîndești imaginea pe care o admiri atît de mult. Comparînd o imagine cu alta, riști, deja, să pierzi participarea la individualitatea ei.

Astfel, imagini și concepte se formează la cei doi poli ai activității psihice, care sînt imaginația și rațiunea. Funcționează între ele o polaritate de excludere (...). Trebuie să iubești forțele psihice a două iubiri diferite dacă iubești conceptele și imaginile, polii masculin și feminin ai lui Psychè. Eu am înțeles prea tîrziu.

Am ajuns prea tîrziu la conștiința deplină a lucrului alternativ cu imaginile și cu conceptele, două moduri ale conștiin-

ței, unul ținînd de lumina zilei și altul care acceptă latura nocturnă a sufletului[1] (...)"

Bachelard pledează pentru legitimitatea unui *bilingvism* radical, pentru recurgerea la două limbi cu atît mai exclusive una față de alta cu cît sînt constituite fiecare nu numai printr-un sistem de semnificanți specific, dar și vizînd o altă ordine de semnificați, după un alt mod de semnificare. Cuvîntul poetic invită la participare, el este o capcană de visuri (poetul este „un visător de cuvinte"); semnul științific se lasă traversat de gîndire. Rămîne de găsit, în pagina pe care tocmai am citat-o, un om care să vorbească *simultan* despre imagini și despre concepte și care, pentru a decreta o „polaritate de excludere", se vede silit să țină sub privirea lui, și în interiorul unui singur discurs, obiectele dublei sale iubiri. Rămîne ca, spunînd „eu am înțeles prea tîrziu", Bachelard să reintroducă o dimensiune de istorie, de ordin personal, – ceea ce autorizează, în chiar problema bilingvismului, încercarea unei apropieri de aspectul temporal al problemei.

Cum am văzut, activitatea științifică aruncă sistemele eronate în trecut. Chimia modernă face din visările alchimice un lucru de domeniul trecutului. Iar această depășire, ce stigmatizează ca „perimate" iluziile pe care ea le distruge hotărînd să le uite, constituie o *stare mai bună* pentru rațiune. Dar lumea imaginilor alchimice poate fi resimțită la *timpul prezent* pornind de la o altă „poziție" a omului. Ceea ce înseamnă să trăiască, simultan sau alternativ, două timpuri diferite; să participe la devenirea gîndirii științifice, care nu încetează să se construiască ea însăși construind obiecte mereu noi; să retrăiască, în proaspăta lor irupere, imaginile și miturile care au fost, pe drumul științei, obstacole epistemologice, și care, de acum înainte, pentru rațiunea instruită, sînt despuiate de orice autoritate. Un dublu prezent poate fi conceput. Este lecția ce se poate desprinde dintr-o lectură atentă a *Dialecticii duratei* (*Dialectique de la durée)* și a *Intuiției clipei (L'Intuition de l'instant).* Vom vedea cum doctrina timpului discontinuu, dezvoltată într-o polemică împotriva bergsonis-

---

[1] *La Poétique de la rêverie*, p. 46-47. Quadrige/ PUF, 1993.

mului, autorizează separarea, suprapunerea de timpuri heterogene. Vom constata modul în care Bachelard, pentru a apăra cauza unui pluralism liberator, denunță constrîngerile temporalității „orizontale" ce nu cunoaște decît înlănțuirile consecutive ale cauzalității eficiente. Vom vedea afirmîndu-se, la un mod încă abstract, o doctrină care invită omul să-și manifeste puterea de a reîncepe – putere ce se sprijină pe clipă, interpunînd, între clipe, intervalul, ruptura. „Suprapunerile temporale" suscită „activitatea formală", noțiune ce servește ca bază comună unei etici și unei estetici... Pentru a înțelege stilul însuși al dublei cercetări bachelardiene (sau al dublei sale iubiri), nu vom putea să nu ne întoarcem la lucrările de filosofie a timpului, care nu tratează anume nici despre știință, nici despre imaginația poetică, dar îmbină, în legitimitate, efortul rațional cu elanul imaginar. Dacă, dincolo de o diferențiere între „facultăți" pe care Bachelard voia să o păstreze ireductibilă, sîntem în drept să căutăm un „fundament" comun, nu-l vom găsi în altă parte decît în dinamica clipei inaugurale, a ivirii dintîi, prin care ființa întreagă coincide, în cunoștință de cauză, în „deplină conștiință", cu clipa de *acum* a afirmării sale, fie pentru a organiza ecuațiile unei cunoașteri noi, fie pentru a retrăi „în existența dintîi", aduse de pe alt țărm, salvate de distrugere, imagini din copilărie, vise cosmologice. *Inițialul* și *reînnoitul* sînt încărcate de o bucurie identică, legate fiind de succesul unui efort (sau al unei relaxări victorioase), precum și de o manieră reușită de a locui clipa. Această clipă, totuși, comportă un reziduu minimal de trecut – puținul care trebuie pentru ca *inițialul* și *reînnoitul* să poată fi trăite și simțite ca atare. La nivel formal, trăsătura comună stă în distanța diferențiatoare ce separă de antecedentele lor imediate o cunoaștere mai coerentă, o imagine mai intensă: tocmai fiindcă e încărcată de energie eliberatoare, clipa rămîne implicată într-un raport comparativ, fără de care nici sentimentul lui *mai mult*, nici euforia *eliberării* nu s-ar manifesta. În chiar izbucnirea ei, clipa se profilează pe un timp slab pe care îl depășește. Vorbeam, la început, de „linie separatoare": aceasta voia deja să dea de înțeles că depășirea cere sau creează un trecut: putem spune acum că acest trecut nu este o istorie: este

pre-clipa, starea sau intervalul cel mai scurt de care clipa are nevoie pentru a se detaşa, pentru a oferi fericirea unei creşteri. După cum am văzut, lumea reveriei şi a imaginilor, chiar dacă revendică, la urma urmei, o egală legitimitate de prezenţă, a început prin a fi partea pe care efortul raţional o sacrifică şi o aruncă în trecutul lui. Ar fi trebuit să le readucă la prezenţă, mulţumită altui elan, unui sacrificiu invers, adică unei alte puneri în trecut sau unei puneri între paranteze, în privinţa, de această dată, a cunoaşterii ştiinţifice.

Să luăm aminte la statutul imaginii[1]. Folosesc în mod intenţionat singularul: imaginea. Clipa nu poate fi ocupată decît de o *singură imagine*, care o umple în întregime, conferindu-i întreaga expansiune de care este capabilă. După metoda sa de lectură lentă, Bachelard poate să se lase indus în reverie de o imagine unică, de un cuantum de imaginar. Pentru fiecare timp specific de raportare la un element (sau la spaţiu), Bachelard a adunat braţe întregi de imagini la care să mediteze, dar fiecare în singularitatea ei, în relativa ei discontinuitate, instaurează o experienţă absolută şi suficientă, ce-l poate *copleşi* momentan pe cel care acceptă să participe la ea. Poemul, care înglobează şi depăşeşte imaginea-unitate, este aproape superfluu: el nu este decît sipetul sau vehiculul; el e întotdeauna prea lung. Invenţia se cheamă că şi-a făcut din plin datoria de îndată ce a organizat cuvintele care pun „psihismul" (şi corpul) în raport de intimitate cu una din marile modalităţi elementare după care lumea se oferă perceperii noastre fericite. Imaginile dominante, emanate din viaţa nocturnă, sînt „extaze", explozii sau germinări ale limbajului. Plenitudinea lor întotdeauna pozitivă face inutil orice discurs care ar organiza în mod ramificat elemente eterogene sau care ar recurge la alte enunţuri decît imaginea

---

[1] Renunţ la a inventaria accepţiunile multiple pe care le vehiculează la Bachelard noţiunea de *imagine:* aceasta poate să aibă rînd pe rînd statutul unei reprezentări mentale non-verbale sau pe acela al unei transcripţii fidele a experienţei psihice în care funcţia irealizantă a preluat comanda sau, în fine, pe cel al imaginii-trop, în care iniţiativa este încredinţată limbajului. Sensul imaginii dă seama, la extremele lui, fie despre o psihologie a reprezentării, fie despre o retorică.

moleculară. Una singură dintre ele – de la o extremă micime la expansiunea cea mai vastă – este capabilă să constituie evenimentul poetic (iar dacă Bachelard nu s-ar fi mulțumit cu imagini *prelevate*, interesul său ar fi trebuit să se orienteze înspre *hai-ku)*. O sintaxă, oricît de mlădioasă ar fi, este deja intruziunea lui *animus* și a puterilor zilei, cînd ea trece de marginile imaginii și se întinde la o pagină, la textul dezvoltat. Se înțelege, pornind de aici, de ce imaginarul raporturilor umane a reținut atît de puțin atenția lui Bachelard: acesta nu se dezvoltă decît într-o *istorie*, prin legături afective înnodate neștiut pe firul timpului; și apoi, în desfășurarea intrigii sale, el mobilizează angoasa mai degrabă decît euforia; el comportă în mod obișnuit un element de negativitate, o cotă parte de eroare și de resentiment, de care reveria cosmologică, întotdeauna inocentă, cu totul prezentă, cu totul la timpul prezent, are privilegiul de a fi scutită, chiar și atunci cînd comportă un coeficient de ostilitate. Dramaturgia mitică, ficțiunea în care se înfruntă mai multe personaje aparțin, desigur, categoriei imaginarului, în aceeași calitate ca și imaginația materială. Dar Bachelard nu așteaptă nimic de aici. Plasînd știința de partea „vieții sociale", definind modul cel mai bun de a trăi împreună, vocația lui *noi* colectiv, ca un schimb intelectual în scopul construcției cunoașterii raționale, Bachelard menține ferm această atribuire. Viața colectivă, raportarea la altcineva vor rămîne problema zilei, sarcina lui *animus*. Nici măcar umbra socialului nu va veni să se insinueze în situația nocturnă, în care visătorul este *singur* în tovărășia îndestulătoare a lumii naturale (vuietul imaginat al mării venind prompt, noaptea, să acopere vuietul real al străzilor Parisului). Nu e loc, în cercetarea lui Bachelard, pentru un imaginar social – pentru utopie mai cu seamă, care visează pe marginea unui material uman grație unui discurs hiperrațional.

Cetății cu oameni care muncesc și cu știința în continuă devenire, Bachelard nu-i opune o altă cetate, ci aerul, pămîntul, apele, focul. Dacă Bachelard se mulțumește cu raportul între un visător izolat și „lumea" venindu-i în întîmpinare, dacă el nu simte nici o atracție pentru experiența afectivă intersubiectivă (în ciuda încărcăturii fantasmatice ce poate s-o coloreze), este pentru că visul conjugat la persoana întîi singular, visul

fără partener uman (acesta din urmă fiind înlocuit de o natură umanizată) este singur deplin compatibil cu valoarea de „animație novatoare" cu care trebuie învestită clipa. Visătorul bachelardian se află într-un raport intim cu cuvinte, lucruri, locuri, nu cu persoane. El nu are drept limită decît lumea naturală. Este un subiect suveran, bogat în toate substanțele care îi lipsesc și pe care are puterea să le facă prezente. „Viața activă, viața animată prin funcția realului este o viață îmbucătățită care se îmbucătățește în afara noastră și în noi. Ea ne aruncă în exteriorul oricărui lucru. Astfel că noi sîntem întotdeauna *afară*. Întotdeauna vis-à-vis de lucruri, vis-à-vis de lume, vis-à-vis de oameni în omenirea pestriță (...). *Cogito*-ul visătorului (...) este facil, sincer, legat firesc de complementul său direct (...). Obiectul este, deci, tovarășul de visare al visătorului."[1]

E întotdeauna prea mult trecut, prea mult „vis-à-vis" în raporturile umane – ale căror stadii psihanaliza are ambiția să le traseze; absența altora, precum și instantaneitatea raportului între subiect și lume ne ajută să înțelegem de ce a abandonat Bachelard psihanaliza: în condiția „detemporalizată" în care plasează el reveria, nu e loc pentru a mai căuta – pentru a explica – antecedentele și condițiile necesare; iar dacă psihanaliza, revenind la atac, urma să insiste asupra caracterului „regresiv" al acestei detemporalizări, Bachelard avea să spună că regresiunea este un concept „sărac", inapt să întrunească singulara calitate a unei mari clipe de reverie. Prejudecata clipei (cu tot ce presupune în privința orizontului) face inutilă orice considerație evoluționistă și mai cu seamă orice mitologie a ontogenezei forțelor dorinței de factură psihanalitică. Bachelard face apel la mișcările imediate ale identificării, refuzînd dreptul de intervenție unei analize ce atentează la energii care, în reverie, *majorează* obiectul și-l antrenează într-o exaltare *augmentativă*.

Bachelard n-a încetat, așadar, să celebreze gloria clipei novatoare, receptacul al imaginii nemaiîntîlnite. Iar clipa, după cum am văzut, nu e tributară unui trecut decît în măsura în

---

[1] *La poétique de la rêverie*, p. 140, Quadrige/PUF, 1993.

care orice elan verbal presupune o tăcere care-l precede, un punct care încheie fraza precedentă. Clipa nu trebuie trăită numai ca o stare de bine, ci și ca o stare de mai bine: ontologia poetică a lui Bachelard nu cunoaște esență calificată, nu există necalificare ce n-ar afecta un „gradient" augmentativ. Este cerut un scurt punct de sprijin a cărui funcție este similară solului lovit de călcîi în momentul în care își ia elan. În ultimele scrieri de poetică, vorbind adesea despre reverie și despre imaginea la „optativ", Bachelard conferă cuvîntului său de „teoretician" înseși virtuțile pe care le așteaptă de la poezie: țîșnirea instantanee, un fel de *staccato* cîtuși de puțin sec, combinînd *crescendo*, asyndetonuri și propoziții exclamative, neezitînd să amestece confidențe personale și neologisme improvizate, amintiri și „filosofeme"; el va face uz de repetiție, căci ea îi permite să reia aceeași idee spre a o varia în chip generos, a o formula cu mai multă intensitate, pînă la punctul culminant al unei propoziții generale în formă de sentință neașteptată, savuroasă, cu prisosință plină de o plăcere în același timp actuală și potențială. Poezia clipei și expresia ei fericită cuceresc astfel o proză care, mai modest, nu pretindea să spună decît că așteaptă poezia ori că celebrează, în opera altora, înaltele fapte ale imaginației poetice.

Istoria pare, așadar, redusă la cea mai mică expresie a ei, în această apologetică a înnoirii și a țîșnirii. Dar e lesne de constatat că, din chiar faptul că este atît de energic refulată, istoria tinde să se întoarcă. Cînd citim *La Poétique de la rêverie* observăm că imaginea nu e doar desprinsă de orice cauză, fructul miraculos al clipei. Ea *readuce la viață* – Bachelard nu contenește să repete – o ființă de odinioară, ea regăsește vechi bucurii, ea „urcă înapoi la izvoarele ființei"[1]. Psihismul nocturn este în așteptarea resurecției. Observăm că abundă în vocabularul bachelardian prefixul de reîncepere, cuvintele în *re* –: pînă într-atît, încît *rêve* și *rêverie* (ceea ce nu dezminte etimologia lor: *reexvagare)* sînt atrase în tovărășia lor. În reverie, lucrurile „retrăiesc"; și, paradox pentru logica diurnă, a visa *(rêver)* se armonizează cu trezire *(réveil)*:

[1] *La Poétique de la rêverie*, p. 94, Quadrige/ PUF, 1993.

„Ajutaţi de poet, cum ne mai *trezim* noi din somnul nepăsării!“[1]

Există, deci, între o „reverie primară“ şi situaţia noastră prezentă, interpunerea unei vrăji de uitare, a unei distrageri vinovate, a unei greşeli care ne-a încredinţat *obiectelor* superficiale ale existenţei civilizate. Imaginea poetică ne face să regăsim un univers de care eram despărţiţi. Niciunde, totuşi, Bachelard nu atribuie acestui univers anterior culorile paradiziace pe care alţi critici, mai marcaţi de cosmoteologia romantică, au fost tentaţi să i-o confere; un Albert Béguin, un Marcel Raymond şi alţii alături de ei au considerat reveria primară ca un mod superior de cunoaştere, apt să perceapă lumea în unitatea sa... Bachelard e străin de această nostalgie metafizică. Este suficient pentru el faptul că reveria este un mod ireductibil al fiinţei – maniera unei stări de bine în lume – pentru ca noi să avem un motiv să ne ataşăm ei, fără să-i atribuim în plus privilegiul epistemologic al unei „cunoaşteri fără a cunoaşte“ (Wahl). Ceea ce nu-l împiedică pe Bachelard să mărturisească o nostalgie stăruitoare, dar diferită, mai modestă: ea se leagă de locurile copilăriei, de un timp al vieţii în care chemarea cunoaşterii diurne nu mobilizase încă energia spiritului *(animus)* şi în care gîndirea visătoare rămînea disponibilă pentru lungi contemplări.

Astfel se poate afirma că marca temporală a imaginii, după Bachelard, este cel puţin triplă: 1) imaginea domină şi ocupă clipa (nu fără să anticipeze uneori, prin dinamismul ei, clipele ulterioare); 2) starea de mai bine de care se lasă întovărăşită creşte pe un timp slab care o precede imediat; şi, prin acest gradient de inovaţie care o face inaugurală, ea nu rămîne în afara unei analogii formale cu enunţul ştiinţific novator; 3) în plus, ea *trezeşte* un mod mai vechi de relaţie cu lumea, reînvie o parte a psihismului condamnat la tăcere, – chiar pe aceea pe care limbajul ştiinţific, purificîndu-se, o făcuse să tacă. Tot ce ştiinţa revocă (pe bună dreptate, după regulile ei de validitate) socotind că este arhaic, pune stăpînire din nou pe prezent, într-o altă regiune a existenţei şi a discursului – regiune avînd

[1] *La poétique de la rêverie*, p. 142, Quadrige/ PUF, 1993.

dreptul la respiraţie proprie şi fără de care existenţa umană, în întregime, ar fi condamnată la sufocare.

Vom găsi puţine consideraţii la Bachelard asupra inserţiei istorice a dualismului său, asupra a ceea ce face posibilă şi necesară, la mijlocul secolului al XX-lea, invitaţia la un bilingvism care pretinde ca omul să fie capabil să vorbească şi să perfecţioneze cu rigoare limba operaţiilor logico-matematice, rezervînd însă „pantei reveriei" o mare parte din viaţa sa. A se strădui să demonstreze că gîndirea sa răspundea unei urgenţe a momentului, fără îndoială că i s-ar fi părut lui Bachelard un gest inutil de oportunism. Totuşi o reflecţie de acest ordin, dincoace sau dincolo de filosofia ştiinţelor şi de poetică, putea contribui la legitimarea gîndirii lui Bachelard la fel de bine (dacă nu mai bine) ca şi complementaritatea anistorică a diurnului şi a nocturnului, a lui *animus* şi a lui *anima.*

Să încercăm să formulăm argumentele esenţiale. Succesele fizicii matematice, controlul pe care-l are asupra lumii materiale şi asupra componentelor ei elementare determină triumful unui adevăr care nu numai că satisface cerinţa carteziană a reducţiei fenomenelor la figură şi la mişcare, dar substituie conceptualizabilul la figurabil sau, ca să spunem mai bine, nu mai raportează figura la obiecte, ci la concepte. Rezultă de aici, din punctul de vedere al ştiinţei, o descalificare mereu mai amplă a experienţei sensibile, o desecare a imaginarului legat de sensibil. Dacă se conformează adevărului conform ştiinţei, omul nu mai are dreptul să simtă, „dreptul să viseze", decît pe furiş. Dar oare poate el să accepte această interdicţie? Istoricii au scos în evidenţă faptul că *Aesthetica* (1750) lui Baumgarten, care legitima (chiar dacă la un nivel inferior) activitatea *aisthesis*-ului, era un răspuns la avîntul astronomiei copernicane şi al mecanicii clasice, luînd apărarea funcţiilor legate de sensibilitatea naivă, în numele unei considerări a integralităţii facultăţilor umane[1].

---

[1] Aşa se face că Joachim Ritter înţelege interesul manifestat în Occident pentru peisaj, pornind de la triumful cosmologiei copernicane: lucrarea lui Bachelard conferă o legitimitate filosofică menţinerii, dacă nu chiar întăririi, unui raport sensibil cu natura. Vezi Joachim Ritter, *Landschaft* (în *Subjektivität),* Suhrkamp, 1974, p. 141-190.

Iar datorită apelului lor adesea dezordonat la resurse capabile să asigure menţinerea unui echilibru viu, arta şi literatura generaţiilor următoare aveau să-şi conducă atenţia din ce în ce mai mult asupra lumii aşa cum este ea simţită, visată, imaginată, adică asupra a tot ceea ce ştiinţa desfiinţase. Modernitatea în artă, cu interesul ei pentru sensibil şi mai cu seamă pentru perceperea internă a propriului corp, se află în raport de opoziţie (Bachelard ar spune dialectică) cu mersul triumfal al „ştiinţelor naturii", care destituie natura maternă antică, reducînd-o la un sistem de raporturi matematizabile. Această schismă era reprezentată pînă în zilele noastre prin figurile contradictorii ale savantului şi poetului: doi subiecţi animaţi de dorinţe contrare, supunîndu-se unor autorităţi diferite, orientate spre scopuri diferite. Trebuiau oare, cu tot dinadinsul, reconciliate? Trebuia dezvoltată „dialectica" lor în funcţie de o sinteză obligatorie? Aceasta ar fi sacrificat cele mai bune interese ale poetului, dar şi ale savantului. Bachelard ne arată că schisma caracteristică a modernităţii poate să fie trăită în „deplină conştiinţă" de către un subiect unic, fără ca gîndirea ştiinţifică sau poezia să renunţe la specificitatea lor. Cu toate acestea – şi e lucrul de preţ pe care Bachelard ni-l arată prin puterea exemplului – funcţiile lor, chiar dacă rămîn ireductibile şi inconciliabile, nu produc nici un conflict distrugător: coexistenţa lor bătăioasă asigură omului dubla cetăţenie într-o lume ştiinţifico-tehnică şi într-un univers al visului. Bachelard aboleşte, pe lîngă toate nostalgiile, patosul facil al exilului şi al alienării: omul poate să locuiască şi spaţiul conceptelor şi pămîntul imaginilor. Căci acesta este postulatul comun al unui *a trăi mai bine* care suscită într-un tot pluralitatea experienţelor şi alternanţa lor inepuizabilă. A trăi mai bine este *un* verb care se conjugă la *mai multe* moduri.

Jean Starobinski

*Fiicei mele*

## INTRODUCERE

# *Imaginație și mobilitate*

„Poeții trebuie să constituie marea materie de studiu a filosofului care vrea să-l cunoască pe om."

(JOUBERT, *Cugetări*)

I

Ca multe alte probleme psihologice, cercetările asupra imaginației sînt tulburate de falsele lumini ale etimologiei. Vrem totdeauna ca imaginația să fie facultatea de a *forma* imagini. Or, ea este mai curînd facultatea de a *deforma* imaginile oferite de percepție, este mai ales facultatea de a ne elibera de primele imagini, cea de a *schimba* imaginile. Dacă nu există schimbare de imagini, unire neașteptată de imagini, nu există imaginație, nu există *acțiune imaginantă*. Dacă o imagine *prezentă* nu ne face să ne gîndim la o imagine *absentă*, dacă o imagine ocazională nu determină o mare abundență de imagini aberante, o explozie de imagini, nu există imaginație. Există percepție, amintirea unei percepții, memorie familiară, obișnuință a culorilor și a formelor. Vocabula fundamentală care corespunde imaginației nu-i *imaginea*, ci *imaginarul*. Valoarea unei imagini se măsoară după întinderea aureolei sale *imaginare*. Datorită *imaginarului*, imaginația este în mod esențial *deschisă, evazivă*. În psihicul uman ea este însăși experiența *deschiderii*, însăși experiența *noutății*. Mai mult decît orice altă putere, ea este specifică pentru psihicul uman după cum proclamă Blake: „Imaginația nu este o stare, ci însăși existența umană"[1]. Ne vom convinge cu mai multă ușurință de adevărul acestei maxime, dacă studiem, așa cum o vom face sistematic în această lucrare, imaginația literară, imaginația vorbită, cea care, ținînd de limbaj, alcătuiește țesutul temporal al spiritualității și care, în consecință, emană din realitate.

În mod invers, o imagine care-și părăsește principiul *imaginar* și care se fixează într-o formă definitivă capătă treptat caracteristicile percepției prezente. Curînd, în loc să ne facă să visăm și să vorbim, ea ne face să acționăm. Asta înseamnă că o imagine stabilă și încheiată *taie aripile* imaginației. Ea ne face să decădem din imaginația visătoare care nu se zăvorăște în nici o imagine și

[1] William BLAKE, *Second livre prophétique*, trad. fr. Berger, p. 43.

pe care am putea-o numi, tocmai de aceea, o *imaginație fără imagini* în stilul în care recunoaștem o *gîndire fără imagini*. Fără îndoială, în viața-i prodigioasă, imaginarul depune imagini, dar el se prezintă totodată ca un dincolo al imaginilor sale, fiind totdeauna ceva mai mult decît imaginile sale. Poemul este în mod esențial *o aspirație către imagini noi*. El corespunde nevoii esențiale de *noutate* care caracterizează psihismul uman.

Astfel, caracteristica sacrificată de o psihologie a imaginației care nu se ocupă decît de *constituirea imaginilor* este o caracteristică esențială, evidentă, cunoscută de toată lumea: *mobilitatea imaginilor*. Există opoziție – în imperiul imaginației ca și în atîtea alte domenii – între constituire și mobilitate. Și cum descrierea formelor este mai ușoară decît descrierea mișcărilor, este explicabil că psihologia se ocupă mai întîi de prima. Totuși, cea mai importantă este a doua. Pentru o psihologie completă, imaginația este, înainte de orice, un tip de mobilitate spirituală, tipul celei mai mari mobilități spirituale, a celei mai vivace, a celei mai vii. Trebuie deci să adăugăm sistematic studiului unei imagini particulare, studiul mobilității sale, al fecundității, al vieții sale.

Acest studiu este posibil pentru că mobilitatea unei imagini nu este nedeterminată. Adeseori mobilitatea unei imagini particulare este o mobilitate specifică. O psihologie a imaginației mișcării ar trebui deci să determine în mod direct mobilitatea imaginilor. Ea ar trebui să ajungă să traseze, pentru fiecare imagine, un adevărat hodograf care i-ar rezuma cinetismul. În această lucrare înfățișăm tocmai schița unui astfel de studiu.

Vom lăsa deci la o parte imaginile imobile, imaginile constituite, care au devenit cuvinte bine definite. De asemenea, vom lăsa la o parte toate imaginile evident tradiționale – precum imaginile cu flori, atît de îmbelșugate în ierbarul poeților. Ele colorează descrierile literare cu o tentă convențională. Și-au pierdut puterea imaginară. Alte imagini sînt cu totul noi. Ele trăiesc prin viața limbajului viu. Le recunoști lirismul în acțiune după un semn intim: ele reînnoiesc spiritul și inima; ele conferă – fiind *imagini literare* – o speranță unui sentiment, o vigoare specială hotărîrii noastre de a fi o persoană, ba chiar și o tonicitate vieții noastre psihice. Cartea care le conține devine dintr-o dată pentru noi o scrisoare intimă. Ele joacă un rol în viața noastră. Ne umplu de vitalitate. Prin ele, cuvîntul, verbul, literatura sînt promovate la rangul de imaginație creatoare. Gîndirea exprimîndu-se printr-o imagine nouă se îmbogățește îmbogățind limba. Ființa devine

cuvînt. Cuvîntul apare pe culmile psihice ale ființei. Cuvîntul ni se revelează ca devenire nemijlocită a psihismului uman.

Cum să găsești o măsură comună pentru această solicitare de a trăi și a vorbi? Doar multiplicînd experiențele cu figuri literare, cu imagini mișcătoare, restituind, conform sfatului dat de Nietzsche, fiecărui lucru mișcarea-i proprie, clasificînd și comparînd diferitele mișcări ale imaginilor, numărînd toate bogățiile tropilor care sînt induse în jurul unei vocabule. Trebuie să ne întrebăm în legătură cu orice imagine care ne frapează: ce năvalnică pornire lingvistică declanșează în noi această imagine? cum să o desprindem de pe acel fund de mare prea stabil al amintirilor noastre familiare? Pentru a simți pe deplin rolul imaginar al limbajului, trebuie să căutăm cu răbdare, în legătură cu fiecare cuvînt, dorințele de alteritate, dorințele de dublu sens, dorințele de metaforă. Într-un mod mai general, trebuie să descoperim toate dorințele de a părăsi ceea ce vedem și spunem în favoarea a ceea ce imaginăm. Vom avea astfel șansa de a reda imaginației rolul ei de a seduce. Prin imaginație, noi părăsim cursul obișnuit al lucrurilor. A percepe și a imagina sînt tot atît de antitetice ca și prezența și absența. A imagina înseamnă a fi absent, a te lansa către o nouă viață.

## II

Adeseori această absență este lipsită de orice lege, acest elan e lipsit de perseverență. Reveria se mulțumește să ne ducă aiurea, fără ca noi să putem cu adevărat trăi toate imaginile de pe parcurs. Visătorul plutește în derivă.

Un adevărat poet nu se mulțumește cu această imaginație evazivă. El vrea ca imaginația să fie o *călătorie*. Fiecare poet ne este deci dator cu o *invitație la călătorie*. Prin această invitație, noi primim, în ființa noastră intimă, un blînd imbold, imboldul care ne zguduie, care pune în mișcare reveria salutară, reveria cu adevărat dinamică. Dacă imaginea inițială e bine aleasă, ea ni se relevă ca un impuls către un vis poetic bine definit, către o viață imaginară care va avea adevărate legi alcătuite din imagini succesive, un adevărat sens vital. Imaginile puse în serie de *invitația la călătorie* vor căpăta, în ordinea lor bine aleasă, o vivacitate specială care ne va îngădui să desemnăm, în cazurile pe care le vom studia îndelung în această lucrare, o *mișcare a imaginației*.

Această mișcare nu va fi o simplă metaforă. O vom simți efectiv în noi înșine, cel mai adesea ca pe o ușurare, ca pe o înclinare spre a imagina imagini anexe, ca pe o dorință arzătoare de a continua visul vrăjit. Un poem frumos este un opium sau un alcool. E un tonic pentru nervi. El trebuie să producă în noi o inducție dinamică. Vom încerca să conferim adevăratu-i pluralism cugetării profunde a lui Paul Valéry: „adevăratul poet este cel ce inspiră". Poetul focului, cel al apei și al pămîntului nu transmit aceeași inspirație ca poetul aerului.

Iată de ce sensul *călătoriei imaginare* este foarte diferit în funcție de diferiții poeți. Anumiți poeți se mulțumesc să-și ducă cititorii în ținutul pitorescului. Ei vor să regăsească *aiurea* ceea ce vedem zilnic în jurul nostru. Ei încarcă, încarcă peste măsură cu frumusețe viața uzuală. Să nu disprețuim această *călătorie* în ținutul realului care amuză ființa. O realitate iluminată de un poet are cel puțin noutatea unui nou ecleraj. Poate că poetul ne dezvăluie o nuanță *trecătoare*; noi învățăm să imaginăm orice nuanță ca pe o *schimbare*. Doar imaginația poate vedea nuanțele, ea le surprinde în *treacăt* de la o culoare la alta. În această bătrînă lume există deci flori pe care n-am știut să le vedem! N-am știut să le vedem pentru că nu am văzut cum își schimbă nuanțele. A înflori înseamnă a deplasa nuanțe, înseamnă totodată o mișcare nuanțată. Cine urmărește în grădina-i toate florile care se deschid și se colorează posedă nenumărate modele pentru dinamica imaginilor.

Dar modalitatea adevărată, mobilismul în sine care este mobilismul *imaginat* nu este pus în alertă prin descrierea realului, și nici chiar prin descrierea unei deveniri a realului. Adevărata călătorie a imaginației este călătoria în ținutul imaginarului, în domeniul însuși al imaginarului. Nu înțelegem prin aceasta una dintre acele utopii care-și dăruiesc *dintr-o dată* un paradis sau un infern, o Atlantidă sau o Tebaidă. Ne-ar interesa traseul, dar ni se descrie locul unde se ajunge. Or, noi vrem să cercetăm în această lucrare imanența imaginarului în real, traseul *continuu* de la real la imaginar. Rareori a fost trăită lenta deformare imaginară pe care imaginația o procură percepțiilor. Nu a fost bine realizată starea fluidă a psihismului imaginant. Dacă am putea înmulți experiențele transformărilor de imagini, am înțelege cît de profundă este observația lui Benjamin Fondane[1]: „Mai întîi, obiectul nu este real, ci *un bun conducător de real*". Obiectul

[1] Benjamin FONDANE, *Faux traité d'esthétique*, p. 90.

poetic, bine dinamizat de un nume plin de ecouri, va fi, după noi, un bun conducător al psihismului imaginant. Trebuie, pentru ca acest fenomen să se producă, să numim obiectul poetic pe numele său, pe vechiul său nume, dîndu-i adevăratul său nume sonor, înconjurîndu-l cu aparate de rezonanţă pe care le va face să vorbească, cu adjective ce-i vor prelungi cadenţa, viaţa temporală. Rilke spune[1]: „Ca să scrii un singur vers, trebuie să fi văzut multe oraşe, mulţi oameni şi multe locuri, să cunoşti animalele, trebuie să simţi cum zboară păsările şi să ştii ce mişcare fac floricelele cînd se deschid dimineaţa". Fiecare obiect contemplat, fiecare mare nume şoptit este punctul de plecare al unui vis şi al unui vers, este o mişcare lingvistică creatoare. De cîte ori, pe marginea unei fîntîni, peste bătrînele pietre acoperite de răchită sălbatică şi de ferigi, am şoptit numele unei lumi adînc îngropate... De cîte ori m-am pomenit dintr-o dată că-mi răspunde universul... O, lucrurile mele! cît de bine ne-am vorbit!

Călătoria în lumile îndepărtate ale imaginarului nu *conduce* bine un psihism dinamic decît dacă aceasta capătă înfăţişarea unei călătorii în ţinutul infinitului. În imperiul imaginaţiei, oricărei imanenţe i se alătură o transcendenţă. Legea însăşi a expresiei poetice constă în a depăşi gîndirea. Această transcendenţă apare neîndoielnic adeseori ca fiind grosolană, factice, sfărîmată. Uneori, de asemenea, ea reuşeşte să se impună prea repede, este iluzorie, inconsistentă, dispersantă. Pentru fiinţa care cugetă, este un miraj care fascinează. El aduce cu sine o dinamică specială, care este o realitate psihologică ce nu poate fi negată. Poeţii pot fi aşadar clasificaţi în funcţie de răspunsul pe care-l dau la întrebarea: „Spune-mi care-ţi este infinitul şi voi şti sensul universului tău, este infinitul mării sau al cerului, este infinitul pămîntului adînc sau infinitul rugului?" În imperiul imaginaţiei, infinitul este regiunea în care imaginaţia se afirmă ca imaginaţie pură, în care ea este liberă şi singură, învinsă şi victorioasă, orgolioasă şi înfricoşată. Atunci imaginile zvîcnesc şi se pierd, se înalţă şi se zdrobesc în însuşi înaltul la care ajung. Atunci se impune realismul irealităţii. Figurile pot fi înţelese prin transfigurarea lor. Cuvîntul este o profeţie. Imaginaţia e astfel un dincolo psihologic. Ea capătă înfăţişarea unui psihism precursor care-şi *proiectează fiinţa*. Am reunit, în cartea noastră *Apa şi visele*, multe imagini în care imaginaţia proiectează impresii intime

[1] Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, trad. fr. Betz, p. 25.

asupra lumii exterioare. Studiind în cartea de față psihismul aerian, vom avea exemple în care imaginația proiectează *ființa totală.* Cînd ajungi atît de departe, atît de sus, te recunoști în stare de *imaginație deschisă.* Imaginația, în întregimea ei, avidă de realități ale aerului, dublează fiecare impresie printr-o nouă imagine. Ființa se simte – după cum spune Rilke – în ajun de a fi scrisă. „De data aceasta voi fi scrisă. Sînt impresia ce urmează a se transpune"[1]. În această transpunere imaginația scoate la iveală una dintre acele flori maniheene ce amestecă culorile binelui și ale răului și care transgresează legile cele mai constante ale valorilor umane. Putem culege asemenea flori în operele lui Novalis, Shelley, Edgar Poe, Baudelaire, Rimbaud, Nietzsche. Iubindu-le, ai impresia că imaginația este una dintre formele îndrăznelii omenești. Ți se transmite astfel un dinamism novator.

## III

Vom încerca, în cele ce urmează, să aducem o contribuție pozitivă la psihologia acestor două tipuri de sublimare: sublimarea discursivă ce caută un dincolo și sublimarea dialectică ce caută un alături. Astfel de studii sînt posibile tocmai pentru că asemenea călătorii imaginare și infinite au itinerare mult mai regulate decît ne putem închipui. Arheologia modernă a cîștigat foarte mult, după cum observă Fernand Chapouthier[2], prin constituirea seriilor regulate de documente. Viața lentă a obiectelor de-a lungul secolelor ne îngăduie să le extrapolăm originea. Tot astfel, cînd examinăm serii bine triate de documente psihologice, sîntem surprinși de regularitatea filiației lor: înțelegem mai bine dinamismul lor inconștient. Și, de asemenea, o folosire metaforică nouă poate aduce o lumină în arheologia limbajului. În acest eseu, vom studia *călătoriile imaginare* cele mai evazive, staționările cele mai puțin fixe, imaginile adeseori incoștiente și, cu toate acestea, vom vedea că evaziunea, instabilitatea, inconștiența nu împiedică existența unei vieți imaginative cu adevărat *regulate.* Se pare chiar că toată această lipsă de coordonare conferă uneori o înfățișare

[1] RILKE, *loc. cit.*, p. 74.
[2] Fernand CHAPOUTHIER, *Les Dioscures au service d'une déesse, passim.*

într-atît de bine definită, încît ea poate servi drept schemă *unei coerenţe prin mobilitate*. De fapt, felul în care ne sustragem realului desemnează limpede realitatea noastră intimă. O ființă lipsită de *funcţia irealului* este tot atît de nevrozată ca şi ființa lipsită de *funcţia realului*. Se poate spune că o tulburare a funcției irealului are repercusiuni asupra funcției realului. Dacă funcţia *de deschidere*, care este de fapt funcția imaginației, operează insuficient, însăşi percepţia rămîne obtuză. Va trebui deci să găsim o filiaţie regulată de la real la imaginar. Pentru a trăi această filiaţie regulată, va fi de ajuns să clasificăm corect seria de documente psihologice.

Această regularitate ţine de faptul că, în căutarea imaginară, sîntem *duşi de materii fundamentale*, de elemente imaginare care îşi au legile lor ideale la fel de sigure ca şi legile experimentale. Ne îngăduim să amintim aici cîteva cărţi recente prin care am studiat, sub numele de *imaginaţie materială*, această uimitoare nevoie de „penetraţie" care, dincolo de seducţiile imaginaţiei formelor, va gîndi materia, va visa materia, va trăi în materie sau – ceea ce înseamnă acelaşi lucru – va materializa imaginarul. Am crezut că sîntem îndreptăţiţi să vorbim despre o lege a celor patru imaginaţii materiale, lege care atribuie *în mod necesar* unei imaginaţii creatoare unul dintre cele patru elemente: focul, pămîntul, aerul şi apa. Mai multe elemente pot desigur să intervină pentru a alcătui o imagine particulară; există imagini *compuse*; dar viaţa imaginilor este de o puritate de filiaţie mai exigentă. De îndată ce imaginile se oferă în serie, ele desemnează o materie primă, un element fundamental. Fiziologia imaginaţiei, mai mult încă decît anatomia ei, ascultă de legea celor patru elemente.

Dar nu apare oare o contradicţie între lucrările noastre mai vechi şi studiul de faţă? Dacă o lege a celor patru imaginaţii materiale obligă imaginaţia să se fixeze asupra unei materii, imaginaţia nu va găsi în aceasta un motiv de fixitate şi de monotonie? În acest caz, zadarnic am studia mobilitatea imaginilor.

Dar nu aşa stau lucrurile, pentru că nici unul dintre cele patru elemente nu este imaginat în inerţia sa: dimpotrivă, fiecare element este imaginat în dinamismul său special: este un cap de serie care impune un tip de filiaţie pentru imaginile ce-l ilustrează. Folosind încă o dată minunata expresie a lui Fondane, vom spune că un element material este principiul *unui bun conducător*, care conferă continuitate unui psihism imaginant. Orice element adoptat cu entuziasm de imaginaţia materială

pregătește, pentru imaginația dinamică, o sublimare specială, o transcendență caracteristică. Vom aduce dovada de-a lungul acestui eseu, urmărind viața imaginilor aerului. Vom vedea că sublimarea aeriană este sublimarea discursivă cea mai tipică, cea ale cărei trepte sînt cele mai evidente și mai regulate. Ea se continuă printr-o sublimare dialectică ușoară, prea ușoară. S-ar părea că ființa zburătoare depășește pînă și atmosfera în care zboară; că un alt văzduh se oferă întruna, care transcende întruna aerul; că un absolut desăvîrșește conștiința libertății noastre. Trebuie oare să subliniem faptul că în imperiul imaginației epitetul cel mai apropiat de substantivul *aer* este epitetul *liber*? Aerul natural este aerul liber. Va trebui deci să fim de două ori mai prudenți în fața unei eliberări rău trăite, în fața unei adeziuni prea prompte la lecțiile aerului *liber*, ale *mișcării aeriene eliberatoare*. Vom încerca să intrăm în toate amănuntele psihologiei aerului, așa cum am făcut și cu psihologia focului și cu psihologia apei. Din punctul de vedere al imaginației materiale, cercetarea noastră va fi de durată mai scurtă, căci aerul este o materie săracă. În schimb, cu aerul vom avea un mare avantaj în ceea ce privește imaginația dinamică pentru că, în cazul său, mișcarea are prioritate în raport cu substanța. Nu există substanță decît dacă există mișcare. Psihismul aerian ne va permite să realizăm etapele sublimării.

## IV

Pentru a înțelege bine diferitele nuanțe ale acestei sublimări active și mai ales diferența radicală dintre sublimarea cinematică și sublimarea cu adevărat dinamică, trebuie să ne dăm seama că mișcarea oferită de vedere nu este *dinamizată*. Mobilismul vizual rămîne pur cinematic. Vederea urmează în mod prea gratuit mișcarea, pentru a ne putea învăța să o trăim integral și dinlăuntru. Jocurile imaginației formale, intuițiile care desăvîrșesc imaginile vizuale ne orientează într-un sens invers în raport cu participarea substanțială. Doar o simpatie pentru o materie poate determina o participare cu adevărat activă, pe care am numi-o *inducție* dacă acest cuvînt nu ar fi deja folosit de psihologia raționamentului. Totuși, am putea simți o voință de a conduce doar în viața imaginilor. Doar această inducție materială și dinamică, această „ducțiune" prin intimitatea realului ne poate solicita ființa intimă.

O vom afla stabilind între lucruri și noi înșine o corespondență de materialitate. Va trebui pentru asta să pătrundem în acea regiune pe care Raoul Ubac o numește atît de bine *contra-spațiul*.[1] „Finalismului practic al organelor cerut de imperioasa necesitate a nevoilor imediate îi corespunde un finalism poetic pe care corpul îl posedă în mod virtual... Trebuie să ne convingem că un obiect poate rînd pe rînd să-și schimbe sensul și aspectul după cum flacăra poetică îl atinge, îl consumă sau îl cruță." Și punînd în mișcare această inversiune a subiectului și a obiectului în acțiune, Raoul Ubac ne arată în *Exercițiul Purității* „reversul feței". S-ar părea că el regăsește astfel o corespondență între spațiul cu trei dimensiuni și acel spațiu intim pe care Joé Bousquet l-a numit atît de bine „spațiu fără nici o dimensiune". După ce vom fi practicat psihologia aerului infinit, vom înțelege mai bine că în aerul infinit se șterg dimensiunile și că astfel ajungem la acea materie nondimensională care ne dă impresia unei sublimări intime absolute.

Vedem deci interesul unei *Einfühlung* specializate, beneficiul pe care îl avem contopindu-ne într-o materie particulară mai curînd decît dispersîndu-ne într-un univers diferențiat. Obiectelor, materiilor diferite, „elementelor" le vom cere specifica lor densitate de a fi și totodată exacta lor energie de a deveni. Fenomenelor le vom cere sfaturi cu privire la schimbare, lecții de mobilitate substanțială, pe scurt, o fizică amănunțită a imaginației dinamice. Fenomenele aeriene ne vor da mai ales lecții foarte generale și foarte importante despre urcuș, ascensiune, sublimare. Aceste lecții trebuie situate în rîndul principiilor fundamentale ale unei psihologii pe care o vom numi mai curînd *psihologia ascensională*. Dacă invitația la călătoria aeriană are, după cum se și cuvine, sensul urcușului, ea este întotdeauna solidară cu impresia unei ușoare ascensiuni.

Vom simți atunci că există o mobilitate a imaginilor în măsura în care, simpatizînd prin imaginația dinamică cu fenomenele aeriene, vom căpăta conștiința unei ușurări, a unei veselii, a unei stări de imponderabilitate. Viața ascensională va fi atunci o realitate intimă. O *verticalitate* reală ni se va înfățișa chiar în sînul fenomenelor psihice. Această verticalitate nu este o metaforă zadarnică: este un principiu de ordine, o lege de filiație, o scară de-a lungul căreia simți treptele unei sensibilități speciale. În cele din urmă viața sufletului, toate emoțiile fine și reținute,

[1] Raoul Ubac, *Le contre-espace. Messages*, 1942, caiet I.

toate speranțele, toate temerile, toate forțele morale care angajează viitorul au *o diferențială verticală* în deplina accepție matematică a termenului. Bergson spune în *Gîndirea și mișcarea* (p. 37) că ideea diferențială leibniziană, sau mai curînd ideea de fluxiune newtoniană, a fost sugerată de o intuiție filosofică a schimbării și a mișcării. Noi credem că putem aduce și alte precizări și că axul vertical bine explorat ne poate ajuta să determinăm evoluția psihică umană, diferențiala de valorizare umană.

Pentru a cunoaște bine emoțiile fine în devenirea lor, prima cercetare constă, după noi, în a determina în ce măsură ele ne ușurează sau în ce măsură ele ne îngreunează. *Diferențiala lor verticală* pozitivă sau negativă le desemnează cel mai bine eficacitatea, destinul psihic. Vom formula deci acest prim principiu al imaginației ascensionale: *dintre toate metaforele, cele ale înălțimii, ale ascensiunii, ale profunzimii, ale coborîrii, ale căderii sînt, prin excelență, metafore axiomatice.* Nimic nu le explică și ele explică totul. Mai simplu spus: cînd vrei să le trăiești, să le simți și mai ales să le compari, îți dai seama că ele poartă o marcă esențială și că sînt mai naturale decît toate celelalte. Ele ne angajează mai mult decît metaforele vizuale, mai mult decît orice altă imagine frapantă. Și totuși limbajul nu le favorizează. Limbajul, instruit de forme, nu știe cu ușurință să confere pitoresc imaginilor dinamice ale înălțimii. Totuși, aceste imagini au o putere neobișnuită: ele controlează dialectica entuziasmului și a angoasei. Valorizarea verticală este atît de esențială, atît de sigură, supremația sa este atît de indiscutabilă, încît spiritul nu o mai poate ignora după ce a recunoscut-o în înțelesul ei nemijlocit și direct. Nu poți să te lipsești de axa verticală pentru a exprima valorile morale. Cînd vom fi înțeles mai bine importanța unei fizici a poeziei și a unei fizici a moralei, vom ajunge la următoarea convingere: orice valorizare este verticalizare.

Firește, există *o călătorie spre adîncuri: căderea*, chiar înainte de intervenția oricărei metafore morale, este o realitate psihică de fiecare clipă. Și putem studia această cădere psihică întocmai ca pe un capitol de fizică poetică și morală. *Cota psihică* se schimbă întruna. *Tonusul general* – dată dinamică atît de nemijlocită pentru orice conștiință – este *în mod nemijlocit o cotă*. Cînd tonusul se ridică, omul se redresează. În călătoria către înălțimi, *elanul vital* este *elanul umanizant*: altfel spus, căile măreției se constituie în noi prin travaliul acesta de sublimare discursivă. În om, a spus Ramon Gomez de la Serna, totul este cale. Trebuie să adăugăm: orice cale ne îndrumă către o ascensiune. Dinamismul

pozitiv al verticalității este atît de net, încît putem enunța acest aforism: cine nu se înalță cade. Omul în calitatea sa de om nu poate trăi orizontal. Odihna, somnul său sînt cel mai adeseori o *cădere*. Puțini sînt cei care dorm urcînd. Aceștia dorm un somn aerian, somnul lui Shelley, în beția unui poem. Teoria materialității, așa cum este ea dezvoltată în filosofia bergsoniană, ar ilustra cu ușurință acest aforism al priorității ascensiunii. Édouard Le Roy a adus numeroase dezvoltări teoriei bergsoniene a materiei. El a arătat că obișnuința este inerția devenirii psihice. Din punctul nostru de vedere foarte particular, obișnuința este antiteza exactă a imaginației creatoare. Imaginea obișnuită oprește forțele imaginante. Imaginea învățată din cărți, supravegheată și criticată de profesori, blochează imaginația. Imaginea redusă la forma ei este un concept poetic: ea se asociază cu alte imagini, din exterior, precum un concept cu un alt concept. Și această *continuitate de imagini*, la care profesorul de retorică este atît de atent, e adeseori lipsită de acea continuitate profundă pe care nu o pot conferi decît imaginația materială și imaginația dinamică.

Credem, așadar, că nu greșim cînd caracterizăm cele patru elemente ca fiind hormonii imaginației. Ei pun în mișcare grupuri de imagini. Ajută la asimilarea intimă a realului dispersat în formele sale. Prin ei se efectuează marile sinteze ce regularizează oarecum caracteristicile imaginarului. Iar aerul imaginar este hormonul care ne face să *creștem* psihic.

Ne vom strădui deci în acest eseu de psihologie ascensională să măsurăm imaginile prin posibilul lor *urcuș*. Cuvintelor înseși vom încerca să le adăugăm acel minimum de ascensiune pe care o suscită, convinși fiind că dacă omul își trăiește cu sinceritate imaginile și cuvintele, el primește din partea lor un prețios beneficiu ontologic. Imaginația temporalizată prin verb ni se pare a fi, într-adevăr, facultatea umanizantă prin excelență. În orice caz, singura obligație ce se potrivește cu forțele noastre este examinarea unor imagini particulare. De aceea ne vom înfățișa încercările de determinare verticală numai sub aspectul *diferențial* și niciodată sub aspectul *integral*. Altfel spus, ne vom mărgini să cercetăm foarte scurte fragmente ale verticalității. Niciodată nu vom simți fericirea completă a unei transcendențe integrale, care să ne ducă într-o lume nouă. În schimb, metoda noastră ne va permite să simțim în specificitatea sa caracterul tonic al speranțelor ușoare, al speranțelor care nu pot înșela pentru că sînt ușoare, al speranțelor care se asociază unor cuvinte ce au în noi un viitor imediat, unor cuvinte care speră, unor cuvinte care ne

fac să descoperim dintr-o dată o idee nouă, întinerită, vie, o idee care este doar pentru noi un fel de bun nou. Oare verbul nu este cea dintîi dintre bucurii? Cuvîntul e tonic dacă speră. Dacă se teme, el se va tulbura. Aici, nu mai departe, chiar în apropierea cuvîntului poetic, chiar în apropierea cuvîntului ce imaginează, trebuie să găsim o diferențială a ascensiunii psihice.

Chiar dacă uneori s-ar părea că ne încredințăm unor imagini prea imateriale, îl rugăm pe cititor să aibă încredere în noi. Imaginile aerului se află pe calea imaginilor dematerializării. Pentru a caracteriza imaginile aerului, ne va fi adeseori greu să găsim exacta măsură: prea multă sau prea puțină materie, și iată că imaginea rămîne inertă sau devine fugitivă, două moduri, deși diverse, de a fi inoperantă. De altfel, intervin coeficienți personali care înclină balanța într-o parte sau într-alta. Dar esențial pentru noi este să facem simțită intervenția necesară a unui factor ponderal în problema imaginației dinamice. În sensul propriu al termenului, am vrea să facem simțită necesitatea de a *cîntări* toate cuvintele, *cîntărind* psihismul mobilizat de cuvinte. Impulsul către înălțime cere o anumită *amplificare*, dacă vrem să-i stabilim în detaliu psihologia. După ce toate trăsăturile sale vor fi fost recunoscute, vom putea să revenim la scara vieții reale. Psihologului metafizician îi revine deci obligația de a instala în imaginația dinamică un adevărat amplificator al psihismului ascensional. Foarte exact spus, imaginația dinamică este un *amplificator psihic*.

Cititorul ne va crede deci cînd afirmăm că sîntem conștienți de dificultățile subiectului nostru. Adeseori ne-am întrebat dacă „posedăm un subiect". Studiul *imaginilor fugitive* este oare un subiect? Imaginile imaginației aeriene se evaporează sau se cristalizează. Trebuie să le surprindem între cei doi poli ai acestei ambivalențe mereu active. Vom fi deci obligați să arătăm dubla înfrîngere suferită de metoda noastră: cititorului îi revine datoria să ne ajute, prin meditația sa personală, pentru ca el să capete, în scurtul interval dintre vis și gîndire, dintre imagine și cuvînt, experiența dinamică a cuvîntului care totodată visează și gîndește. Cuvîntul *aripă*, cuvîntul *nor* sînt pe dată dovezi ale acestei ambivalențe a realului și a imaginarului. Cititorul va face cu ele, nemijlocit, ceea ce va vrea: o vedere sau o viziune, o realitate desenată sau o mișcare visată. Noi îi cerem cititorului să trăiască nu numai această dialectică, aceste stări alternate, ci să le reunească într-o ambivalență prin care înțelegem că realitatea este o putere care ține de vis și că visul este o realitate. Dar vai! clipa

acestei ambivalențe e atît de efemeră! Trebuie să recunoaștem că vedem foarte repede sau visăm foarte repede. Atunci sîntem fie oglinda formelor, fie sclavii muți ai unei materii inerte.

Această voință metodică de a readuce problema noastră la statutul unei sublimări discursive care acordă o mare atenție detaliului și se situează între impresie și expresie ne interzicea să abordăm problemele extazului religios, care țin fără îndoială de o psihologie ascensională completă. Dar în afară de faptul că nu deținem calificarea necesară pentru a le trata, ele corespund unor experiențe prea rare pentru a pune problema generală a inspirației poetice[1].

Nu ne vom extinde cercetările nici asupra îndelungatei istorii a *pneumatologiei* care, în decursul timpurilor, a jucat un rol atît de mare. Trebuie să lăsăm la o parte aceste documente, pentru că vrem să facem operă de psiholog, nu de istoric. Nu vom lua deci, în lucrarea de față, ca și în toate celelalte cercetări ale noastre asupra psihologiei imaginației, din mitologie, din demonologie, decît ceea ce poate fi încă activ într-un suflet de poet, decît ceea ce animă încă spiritul unui visător care trăiește departe de cărți, fidel visărilor infinite despre elementele naturale.

În schimbul tuturor acestor limitări riguroase ale subiectului nostru, îi vom cere cititorului să ne îngăduie să-l readucem către singura caracteristică pe care vrem să o cercetăm în imaginile aeriene: către mobilitatea lor, raportînd această mobilitate externă la mobilismul pe care imaginile aeriene îl induc în ființa noastră. În alți termeni, imaginile sînt, din punctul nostru de vedere, realități psihice. Cînd se naște, cînd se dezvoltă pe deplin, imaginea este, în noi, subiectul verbului *a imagina*. Nu-i complementul lui. Lumea vine să se imagineze pe sine în reveria umană.

## V

Iată acum o rapidă prezentare a planului nostru.

După această lungă introducere prea filosofică și prea abstractă, vom propune cît mai repede cu putință, în primul capi-

[1] O expunere completă a problemei, însoțită de o bogată bibliografie, poate fi găsită în cartea lui Olivier LEROY, *La Lévitation. Contribution historique et critique à l'étude du merveilleux*, Paris, 1928.

tol, un exemplu prin excelență concret de onirism dinamic. Vom studia aici *Visul Zborului*. Se va putea crede că începem astfel prin cercetarea unei experiențe foarte particulare și foarte rare. Dar noi vom încerca să arătăm că, dimpotrivă, această experiență este mult mai răspîndită decît se crede și că, cel puțin în cazul anumitor psihisme, ea lasă, în gîndirea trează, urme profunde. Vom arăta chiar că aceste urme explică destinul anumitor poetici. De exemplu, șiruri foarte lungi de imagini ni se vor dezvălui în proliferarea lor exactă și regulată cînd vom fi descoperit visul zborului ce le dă primul impuls. Imagini luate mai ales din operele atît de diferite ale unui Shelley, ale unui Balzac, ale unui Rilke, ne vor arăta că psihologia concretă a unui asemenea vis nocturn ne îngăduie să descoperim ceea ce este concret și ceea ce este universal în poeme adeseori obscure și evazive.

Sprijinindu-ne astfel de la bun început pe o psihologie naturală care nu se întemeiază pe nici o construcție aprioricā, vom putea studia, în al doilea capitol, Poetica Aripilor. Vom vedea în acest capitol cum acționează una dintre imaginile favorite ale imaginației aeriene. Datorită observațiilor noastre anterioare, ne vom da seama că imaginația dinamică ne oferă mijlocul de a desluși între imaginile factice și imaginile cu adevărat naturale, între poeții care copiază și poeții cu adevărat însuflețiți de forțele creatoare ale imaginației.

Cînd vom fi ajuns la acest punct, vom fi dat îndeajuns de multe exemple de psihologie ascensională *pozitivă* pentru a putea caracteriza psihologic, sub forma lor *negativă*, toate metaforele *căderii morale*. Acestor metafore le vom consacra cel de-al treilea capitol. Va trebui să răspundem aici multor obiecții care vor tinde să ne silească a considera experiența căderii imaginare ca pe un dat prim al imaginației dinamice. Răspunsul nostru va fi foarte simplu. Îl dăm aici, pentru că el clarifică tezele noastre generale: căderea imaginară nu duce la metafore fundamentale decît în cazul unei imaginații *terestre*. Căderea profundă, căderea în prăpastiile negre, căderea în abis sînt aproape fatal căderi imaginare în raport cu o imaginație a apelor sau, mai ales, cu o imaginație a pămîntului întunecat. Pentru a-i clasifica toate circumstanțele, trebuie să iei în considerare toate chinurile unui *terestru* care luptă, în nopțile sale dramatice, cu prăpastia, care-și sapă activ prăpastia, care muncește cu sapa și cu tîrnăcopul, cu mîinile și cu dinții în adîncul acestei mine imaginare în care atîția oameni suferă în timpul unor coșmaruri infernale. Asemenea coborîri în infern nu vor putea fi descrise, din punctul de vedere al

imaginației poetice, decît dacă avem forța să abordăm într-o bună zi dificila și multipla psihologie a imaginației materiale a pămîntului. În cartea de față, consacrată doar imaginației materiale și dinamice a fluidului aerian, nu vom găsi imaginația căderii decît ca pe o ascensiune inversată. Tocmai din acest punct de vedere indirect – de altfel foarte instructiv – vom proceda la studiul parțial ce convine prezentului nostru subiect. După ce *căderea psihologică* va fi astfel studiată sub forma ei dinamică simplificată, vom poseda toate elementele de care avem nevoie pentru a examina jocurile dialectice ale vertijului și ale atracției. Vom măsura importanța unui curaj al atitudinii și al staturii, a curajului de a trăi împotriva gravitației, de a trăi „vertical". Vom aprecia sensul unei igiene a redresării, a înălțării, a atitudinii celui care ține capul sus.

Această igienă, această cură a verticalității și a altitudinilor imaginare și-au găsit deja psihologul și practicianul. În lucrări prea puțin cunoscute, Robert Desoille a încercat să întărească, în psihisme nevrozate, reflexele condiționate care ne fac să asociem valorile elevației: înălțimea, lumina, pacea. Într-un capitol special, ne vom face o datorie din a atrage atenția asupra operei lui Robert Desoille, care ne-a fost, în numeroase locuri ale lucrării noastre, de un prețios ajutor. Nu vom ezita de altfel, în acest capitol ca și în celelalte, să luăm drept pretext anumite obervații psihologice pentru a ne dezvolta propriile teze despre metafizica imaginației, metafizică ce rămîne pretutindeni scopul nostru mărturisit.

Așa cum am făcut cu focul la Hoffmann, cu apa la Edgar Poe și Swinburne, am crezut că, în ceea ce privește aerul, putem să luăm drept tip fundamental un mare gînditor, un mare poet. Ni s-a părut că Nietzsche ar putea fi reprezentantul *complexului înălțimii.* Ne-am propus să reunim, în capitolul al cincilea, toate simbolurile care se asociază în mod firesc – printr-o fatalitate simbolică – cu dinamica ascensiunii. Vom vedea cu cîtă ușurință, cu cîtă naturalețe geniul îmbină gîndirea cu imaginația: cum, în cazul unui geniu, imaginația produce gîndire – și nu gîndirea își caută false podoabe într-un magazin de imagini. Servindu-ne de uimitoarea elipsă a lui Milosz, vom spune despre Nietzsche: „Sus fiind, el urcă și mai sus". El ne ajută să urcăm și mai sus, pentru că ascultă cu o fidelitate miraculoasă de imaginația dinamică a înălțimii.

Cînd vom fi înțeles, în întreaga-i amploare, în deplina-i importanță, sensul dinamic al *invitației la călătorie* specific unei

imaginaţii aeriene, vom putea încerca să determinăm vectorii imaginari ce pot fi asociaţi diferitelor obiecte şi fenomene aeriene. Vom arăta, într-o suită de mici capitole, ce este aerian în imaginile poetice bine alcătuite ale Cerului albastru, ale Constelaţiilor, ale Norilor, ale Căii-Laptelui. Vom consacra un capitol ceva mai lung *copacului aerian*, spre a arăta că o fiinţă a Pămîntului poate fi visată conform principiilor participării aeriene.

Cum am făcut şi în cartea noastră *Apa şi Visele*, unde am izolat temele apei violente, oferim cîteva documente despre Aerul violent, despre Vînturile mînioase. Dar, spre marea noastră uimire şi în ciuda unor lecturi destul de numeroase şi variate, nu am găsit prea multe documente poetice. Se pare că o poetică a furtunii, care este în fond o poetică a mîniei, pretinde forme mai animalizate decît cele ale norilor goniţi de uragan. Violenţa rămîne deci o caracteristică ce se potriveşte cu greu unei psihologii aeriene.

Dinamismul aerian este mai curînd un dinamism al respiraţiei uşoare. De vreme ce ne luaserăm aproape toate exemplele din poeţi, am ţinut să revenim, în ultimul capitol, asupra problemei inspiraţiei poetice. Am lăsat aşadar la o parte toate problemele răsuflării reale, toată psihologia respiraţiei pe care o psihologie a aerului ar trebui să o aibă în vedere. Am rămas deci în domeniul imaginaţiei. Chiar în ceea ce priveşte prozodia, nu am încercat să vorbim la modul ştiinţific. Pătrunzătoarele căutări ale lui Pius Servien au arătat destul de limpede, tocmai în acest domeniu, raporturile dintre variaţiile respiraţiei şi cele ale stilului. Am crezut deci că putem adopta un punct de vedere hotărît metaforic, şi în pagini intitulate: *declamaţia mută* am încercat să arătăm cum se însufleţeşte fiinţa cînd se supune cu trup şi suflet dominantelor imaginaţiei aeriene.

După atîtea eforturi diverse, ne mai rămînea să tragem concluziile. Am crezut că trebuie să scriem nu unul, ci două capitole de concluzii.

Primul rezumă părerile noastre, risipite în întreaga lucrare, despre caracterul cu adevărat specific al *imaginii literare*. El tinde să situeze *imaginaţia literară* în rîndul unei activităţi naturale care corespunde unei acţiuni *directe* a imaginaţiei asupra limbajului.

Cel de-al doilea capitol de concluzii reia cîteva opinii filosofice pe care nu le-am putut trata cu suficientă continuitate în decursul lucrării. El încearcă să dea imaginilor literare adevăratul lor loc la originea intuiţiei filosofice şi să arate că o filosofie a mişcării nu are decît de cîştigat dacă şi-i ia pe poeţi drept maeştri.

# CAPITOLUL ÎNTÎI

## *Visul zborului*

„La picioare am patru aripi de alcyon, două la fiecare gleznă, albastre și verzi și care desenează zboruri șerpuitoare deasupra mării sărate."
(G. D'ANNUNZIO, *Undulna*, trad. fr. Tosi)

I

Psihanaliza clasică a manipulat adeseori cunoașterea *simbolurilor*, de parcă simbolurile ar fi fost concepte. Putem chiar spune că simbolurile psihanalitice sînt conceptele fundamentale ale cercetării psihanalitice. De îndată ce un simbol a fost interpretat, de îndată ce i s-a găsit semnificația „inconștientă", el trece în rîndul simplelor instrumente de analiză și se crede că nu mai este nevoie să fie studiat în contextul și în variantele sale. Astfel, pentru psihanaliza clasică, *visul zborului* a devenit unul dintre simbolurile cele mai limpezi, unul dintre „conceptele explicative" cele mai comune: el simbolizează, ni se spune, dorințele voluptuoase. Prin el sînt dintr-o dată stigmatizate confidențe inocente: el este, se pare, un indiciu care nu înșală. Cum visul zborului este cu deosebire net și frapant, cum mărturisirea lui, în aparență cu totul inocentă, nu comportă nici o cenzură, el va fi adeseori, în analizarea viselor, unul dintre primele cuvinte descifrate, luminînd într-o străfulgerare o întreagă situație onirică[1].

O astfel de metodă care conferă un sens definit o dată pentru totdeauna unui simbol particular eludează multe probleme. Ea eludează mai ales problema imaginației, ca și cum imaginația ar fi vacanța zadarnică a unei preocupări afective persistente. Fie și numai în două privințe, psihanaliza clasică își ignoră datoria de a fi curioasă: ea nu explică nicidecum ca-

[1] Binențeles, practica psihanalitică propune multe nuanțe care complică simbolizarea. Astfel, în legătură cu *visul scării*, adeseori atît de apropiat de visul zborului, doctorul René ALLENDY (*Rêves expliqués*, p. 176) face următoarea observație: „Bărbatul urcă treptele (activitate), iar femeia le coboară (pasivitate)". René Allendy arată de altfel numeroase inversiuni care diversifică și mai mult acest vis foarte simplu.

racterul *estetic* al visului zborului; ea nu explică nici eforturile de *raționalizare* ce străbat și deformează acest vis fundamental.

Să admitem, împreună cu psihanaliza, că *voluptatea onirică* se satisface prin *zborul* celui ce visează. Dar cum va primi oare imaginile *grațioase* ale zborului această impresie surdă, confuză, obscură? Cum, în monotonia-i esențială, se va acoperi ea de pitoresc, ajungînd să ofere pînă și interminabile povestiri de călătorii înaripate?

Dacă am răspunde acestor două întrebări, în aparență foarte speciale, am aduce o contribuție nu numai la o estetică a iubirii, ci și la o raționalizare a călătoriilor imaginare.

Prin prima întrebare ne situăm, într-adevăr, dintr-un punct de vedere nou pentru o estetică a grației. Această estetică nu este desăvîrșită doar printr-o descriere vizuală. Orice bergsonian știe că traiectoria grațios curbată trebuie să fie străbătută printr-o mișcare plină de simpatie și intimă. Orice linie grațioasă dezvăluie astfel un fel de *hipnotism linear*: ea ne călăuzește reveria, dîndu-i continuitatea unei linii. Dar dincolo de această intuiție imitativă care se supune, există totdeauna un impuls care comandă. Celui care contemplă linia grațioasă, imaginația dinamică îi sugerează cea mai nebunească dintre substituiri: tu, cel ce visezi, ești grația care evoluează. Să simți în tine *forța grațioasă*. Fii conștient că ești o rezervă de grație, că ești o putere de zbor. Înțelege că deții, în însăși voința ta, precum tînăra frunză de ferigă, răsucite volute. Cu cine, pentru cine, împotriva cui ești tu grațios? Zborul tău este o eliberare sau o răpire? Te bucuri de bunătatea sau de forța ta? De iscusința sau de firea ta? *Zburînd*, voluptatea este *frumoasă*. Visul zborului este visul unui seducător *care seduce*. Iubirea și imaginile sale se acumulează asupra acestei teme. Studiind-o, vom vedea deci cum iubirea *produce* imagini.

Pentru a răspunde celei de a doua întrebări, va trebui să ne îndreptăm atenția asupra ușurinței cu care se raționalizează visul zborului. Chiar în timpul visului, zborul este comentat întruna de inteligența celui ce visează: el este explicat prin lungi discursuri pe care visătorul și le adresează sieși. Ființa care zboară, chiar în însuși visul ei, se declară inventatoarea propriului său zbor. Se formează astfel în sufletul celui care visează o conștiință clară de om zburător. E un minunat exemplu pentru a studia, în chiar miezul visului, construcția logică și obiectivă a imaginilor visului. Cînd urmărești un vis atît de

bine definit ca visul zborului, îți dai seama că visul poate avea „coerență în idei", în ciuda încăpățînării afective prin care se manifestă pasiunea-i amoroasă.

Încă de pe acum și chiar înainte de a veni cu dovezile noastre, simțim că psihanaliza nu spune totul cînd afirmă caracterul voluptuos al zborului oniric. Zborul oniric are nevoie, ca toate simbolurile psihologice, de o interpretare multiplă: pasională, estetizantă, rațională și obiectivă.

Bineînțeles, explicațiile de ordin organic se arată a fi încă și mai puțin capabile de a urmări toate detaliile psihologice ale visului zborului. Cum să nu ne mirăm, așadar, că un folclorist atît de erudit ca Saintyves se mulțumește cu asemenea explicații. Pentru el, visul căderii este legat de „contracții intestinale foarte caracteristice" resimțite în stare de veghe „în timpul coborîrii scărilor"[1]. El scrie totuși (p. 100): „În timpul adolescenței mele, cînd mă trezeam în mijlocul unui vis de acest fel (visul unui zbor miraculos), aveam aproape întotdeauna sentimentul că respir cu plăcere". Această plăcere necesită o analiză psihologică. Trebuie așadar să ajungem la o *psihologie directă* a imaginației.

Vom mai avea, studiind visul zborului, încă o probă că psihologia imaginației nu poate fi dezvoltată cu *forme statice*, că ea trebuie să se instruiască cu privire la forme pe cale de a se deforma, acordînd multă importanță principiilor dinamice ale deformării. Psihologia elementului aerian este cea mai puțin „atomică" dintre toate cele patru psihologii care studiază imaginația materială. Ea este prin esență *vectorială*. Prin esența ei, orice imagine aeriană are un *viitor*, are un vector de zbor.

Dacă există un vis capabil să arate caracterul *vectorial* al psihismului, acela e cu precădere *visul zborului*. Nu atît prin mișcarea sa imaginară, cît prin caracterul său substanțial intim. Într-adevăr, prin *substanța* sa, visul zborului este supus dialecticii elementelor ușoare și elementelor grele. Fie și numai prin aceasta, visul zborului e de două feluri foarte diferite: există zboruri ușoare; există zboruri greoaie. În jurul acestor două caracteristici se acumulează toate dialecticile bucuriei și ale suferinței, ale avîntului și ale oboselii, ale activității și ale pasivității, ale speranței și ale regretului, ale binelui și ale răului.

[1] SAINTYVES, *En marge de la légende dorée*, Paris, 1930, p. 93.

Incidentele cele mai variate care se produc în timpul călătoriei visului vor găsi, în amîndouă cazurile, principii de legătură. De îndată ce acordăm atenție imaginației materiale și imaginației dinamice, legile substanței și ale devenirii psihice își arată supremația asupra legilor formei: psihismul în plină exaltare și psihismul în plină oboseală se diferențiază într-un vis în aparență atît de monoton ca visul zborului. Vom reveni asupra acestei dualități fundamentale a zborului oniric, cînd îi vom fi studiat variantele.

Înainte de a începe acest studiu, să observăm că experiența onirică specială care este visul zborului poate să lase urme adînci asupra stării de veghe. De aceea e foarte comun atît în visare, cît și în poeme. În reveria trează, visul zborului apare ca fiind dependent în mod absolut de imaginile vizuale. Toate imaginile de ființe zburătoare acoperă simbolismul uniform reținut de psihanaliză. Am comite o nedreptate dacă am bănui că există o voluptate ascunsă în anumite reverii, în anumite poeme consacrate zborului. Urma dinamică a elementului ușor sau a elementului greu este mult mai adîncă. Ea marchează ființa cu o mai mare constanță decît cea a unei dorințe trecătoare. Psihologia ascensională pe care vrem să o expunem aici ne pare cu mult mai în măsură decît psihanaliza să studieze continuitatea visului și a reveriei. Ființa noastră onirică *este una.* Ea continuă în timpul zilei experiența din timpul nopții.

Psihologia ascensională va trebui să constituie și o întreagă metapoetică a zborului, care va dovedi valoarea estetică a visului zborului. Fără îndoială că poeții se copiază adeseori unii pe alții. Un arsenal de metafore gata confecționate e folosit de ei – adeseori cum se nimerește –, arsenal datorită căruia aripile abundă în poezie. Dar vom vedea că metoda noastră, prin însuși faptul că se referă sistematic la *experiența nocturnă*, este cea mai sigură pentru a distinge imaginea profundă de imaginea superficială, pentru a determina imaginea care își aduce cu adevărat binefacerile dinamice.

Să semnalăm, în sfîrșit, una dintre dificultățile demersului nostru: micul număr de documente privitoare la experiența onirică a zborului. Totuși, acest vis este foarte frecvent, foarte comun, totdeauna foarte net. Herbert Spencer arată că „într-o societate de douăsprezece persoane, trei au afirmat că în decursul vieții se visaseră coborînd în zbor o scară și că aceste vise

fuseseră atît de clare şi de impresionante prin realitatea experienţei propuse, încît acele persoane voiseră să o facă din nou şi în stare de veghe. Una dintre ele mai suferea de urmările unei entorse pe care şi-o produsese astfel" (*Principles of Sociology*, ed. a III-a, vol. I, p. 773; citat de Havelock Ellis, trad. fr., p. 165). De altfel, faptul acesta e general. Visul zborului lasă amintirea unei aptitudini de a zbura cu asemenea uşurinţă, încît eşti uimit că nu zbori şi în timpul zilei, în stare de veghe. Brillat-Savarin a exprimat cu multă claritate această încredere în realitatea zborului (*Fiziologia gustului*, ed. 1867, p. 215): „Am visat într-o noapte că descoperisem secretul de a mă sustrage legilor gravitaţiei, astfel încît trupul meu devenise indiferent la faptul de a urca sau de a coborî şi puteam face şi una şi alta cu aceeaşi uşurinţă şi după voie.

Starea aceasta îmi părea minunată; şi poate că mulţi oameni au visat ceva asemănător; dar, lucru mai special, îmi amintesc că îmi explicam mie însumi în mod foarte clar (aşa mi se pare cel puţin) mijloacele care mă duseseră la acel rezultat şi că acele mijloace mi se păreau atît de simple, încît mă miram că nu fuseseră descoperite mai devreme.

Cînd m-am trezit, am uitat cu totul această parte explicativă, dar am reţinut concluzia: şi de atunci îmi este cu neputinţă să nu fiu convins că mai devreme sau mai tîrziu un geniu mai luminat va face această descoperire".

Joseph de Maistre exprimă aceeaşi certitudine (*Serile din Petersburg*, ed. 1836, t. II, p. 240): „Tinerii, mai ales tinerii studioşi, şi mai cu seamă aceia care au avut fericirea de a scăpa din anumite primejdii, visează adeseori în timpul somnului că se înalţă în văzduh, mişcîndu-se aici după voie; un bărbat foarte inteligent... îmi spunea cîndva că în tinereţea lui avusese atît de multe vise de acest fel, încît începuse să creadă că greutatea nu ţine de natura omului. În ceea ce mă priveşte, pot să vă asigur că iluzia era atît de puternică uneori, încît eram treaz de cîteva secunde şi tot credeam că zbor".

Ar trebui de altfel să înscriem în onirismul zborului anumite vise referitoare la un mers *care alunecă*, la o ascensiune *continuă*. Acesta ne pare a fi cazul povestirii onirice reproduse de Denis Saurat (*Sfîrşitul fricii*, p. 82): „Un munte nici abrupt, nici plin de stînci, dar pe care îl urci încet, vreme îndelungată... O lungă curbă conexă destul de regulată... Nici

un fel de rău fizic: dimpotrivă, o senzație de plăcere și de forță... ierburi puține și cu firul scurt, apoi zăpadă, apoi stînci golașe, dar mai ales un vînt tot mai puternic. Mergi împotriva vîntului, pe un povîrniș care coboară ușor, înainte de a relua drumul pe marea curbă ce urcă, nu ești dezamăgit, știai dinainte că așa va fi..." Am renunțat la cîteva detalii care ni se par de prisos. Dar unitatea dinamică a povestirii continuă pe patru pagini și putem recunoaște aici marea simplitate și marea încredere caracteristice zborului oniric. Dar cel mai adeseori povestirea este neglijată pentru că e considerată ca făcînd parte dintr-un vis mai complicat; călăuziți întruna de preocuparea de a raționaliza, considerăm că zborul oniric este un mijloc de a atinge un scop. Nu vedem că el este cu adevărat „călătoria în sine", „călătoria imaginară" cea mai reală dintre toate, cea care ne angajează substanța psihică, cea care pune un *semn* profund pe devenirea noastră psihică substanțială. Se poate și ca, din incapacitatea de a esenționaliza, documentele psihologice privitoare la zborul oniric să fie încărcate cu trăsături accidentale. Psihologul vieții dinamice ar trebui deci să recurgă la o psihanaliză specială pentru a se apăra atît împotriva explicațiilor prea limpezi, cît și împotriva imaginilor prea pitorești.

Ne vom strădui, studiind cîteva texte, să le surprindem originea dinamică și să precizăm cît mai bine viața elementară și profundă a zborului oniric.

Ne situăm în această încercare din punctul de vedere al psihologului și studiem prin urmare interpretările psihologice ale acestei experiențe nocturne. Havelock Ellis, care are în cartea sa, *Lumea viselor*, un capitol intitulat „Aviația în vise", se ocupă mai ales de condițiile fiziologice în care se produce acest vis special (p.171); el vorbește despre „obiectivitatea înălțării și coborîrii ritmice a... mușchilor respiratorii – în cîteva vise, poate, a sistolei și a diastolei mușchilor inimii, sub influența vreunei apăsări fizice, ușoară și necunoscută". Dar lunga discuție la care recurge nu redă bine caracterul plăcut – și adeseori psihologic binefăcător – al visului zborului. Ea nu explică imaginile atît de precise care se înmulțesc în imaginație. Să ne limităm așadar la problema psihologică a imaginilor.

## II

Spre a pune problema psihologică a zborului oniric, vom porni de la o pagină de Charles Nodier. Iată întrebarea pe care Charles Nodier își propune să o prezinte Academiei de Științe în cazul că ar deveni vreodată, spune el, „îndeajuns de celebru, îndeajuns de bogat, îndeajuns de nobil pentru a-și înălța vocea pînă la ea":

„De ce omul care nu a visat niciodată că despică văzduhul cu ajutorul unor aripi ca toate făpturile zburătoare de care e înconjurat visează atît de des că se înalță în aer parcă propulsat de o putere elastică, în felul aerostatelor, și de ce a visat el asta cu mult înainte de inventarea aerostatelor, vis menționat de către toți vechii oneirocritici, dacă această previziune nu este însuși simptomul unuia dintre progresele sale organice?"

Să dăm mai întîi la o parte din acest document orice urmă de raționalizare. Dar, înainte de a o face, să vedem cum lucrează raționalizarea, cum operează ea în vis, sau, în alți termeni, de vreme ce toate facultățile noastre sînt permeabile la vis, să vedem *cum visează rațiunea.*

Aerostatele, în momentul cînd Nodier scrie rîndurile de mai sus, la începutul secolului al XIX-lea, joacă același rol *explicativ* ca aviația la începutul secolului al XX-lea. Datorită aerostatului, datorită avionului, zborul uman nu mai este o absurditate. Confirmînd anumite vise, aceste mijloace de zbor înmulțesc dacă nu numărul viselor de zbor *efective*, cel puțin numărul viselor de zbor *povestite.* Să ne fie totodată limpede că orice construcție logică preferă adeseori să se prevaleze de o pregătire visătoare, astfel încît anumiți gînditori își prezintă visele ca pe niște anticipări „raționale". Eseul lui Charles Nodier despre *Palingenesia umană și învierea* este, în această privință, foarte interesant. Iată raționamentul central: de vreme ce ființa umană, în visul său nocturn și sincer, are o experiență a zborului, de vreme ce ființa conștientă, după îndelungate căutări obiective, a reușit experiența aerostatului, filosoful va trebui să găsească un mijloc de a reuni visul intim cu experiența obiectivă. Pentru a face această legătură, pentru a visa această legătură, Charles Nodier imaginează „ființa resurecțională" care-l va *continua* pe om, care-l va perfecționa pe om

în sensul că va face din el o ființă înzestrată cu calități aerostatice. Această anticipație ne pare acum bizară pentru că noi nu am trăit *noutatea* aerostatului. Aerostatul, cu inelegantța lui „sferică", este pentru noi o veche imagine, o imagine inertă, un concept foarte raționalizat. El este deci în prezent un obiect fără mare valoare onirică. Dar să ne ducem cu gîndul la epoca montgolfierului, dacă vrem să înțelegem bine pagina pe care am citat-o din Nodier. În ciuda faptului că, atunci cînd vorbim despre Nodier, trebuie să ținem seama de existența unui joc literar, vom simți curînd, îndărătul imaginilor, o imaginație sinceră, o imaginație care urmărește cu naivitate dinamica propriilor imagini. Iată-l deci pe omul-aerostat, pe omul care se înalță: el va avea un piept imens și puternic, „carcasa unei nave aeriene", va zbura „făcînd după voie un vid în marele său organ pneumatic și izbind pămîntul cu picioarele, așa cum instinctul organismului său ce tinde spre zbor îl învață pe om în visele sale".

O raționalizare ce ne apare ca fiind atît de grosolan artificială este, prin chiar aceasta, cît se poate de aptă de a ne arăta articularea dintre experiența onirică și experiența reală. Omul redat stării de veghe își raționalizează visele cu ajutorul conceptelor vieții obișnuite. El își amintește vag de imaginile din vis și le deformează încă din clipa cînd le exprimă în limbajul stării de veghe. El nu-și dă seama că visul, sub forma lui pură, ne lasă cu totul pradă imaginației materiale și imaginației dinamice și că, pe de altă parte, visul, sub forma sa pură, ne desprinde de imaginația formală. Visul cel mai profund este în mod esențial un fenomen al *repausului* optic și al repausului verbal. În mare, există două feluri de insomnie: insomnia optică și insomnia verbală. Noaptea și tăcerea sînt cei doi paznici ai somnului: pentru a dormi, nu trebuie nici să mai vorbești și nici să mai vezi. Trebuie să te abandonezi vieții elementare, imaginării elementului care ne este propriu. Această viață *elementară* se sustrage limbajului ca troc de impresii pitorești. Tăcerea și noaptea sînt fără îndoială două absoluturi ce nu ne sînt date în plenitudinea lor nici chiar de către somnul cel mai adînc. Simțim însă cel puțin că viața onirică este cu atît mai pură, cu cît ea ne eliberează mai mult de opresiunea formelor, redîndu-ne substanței și vieții elementului nostru propriu.

În aceste condiții, orice alăturare a unei forme, oricît de naturală ar părea ea, riscă să ascundă o realitate onirică, riscă să devieze viața onirică profundă. Astfel, în fața unei realități onirice atît de nete ca visul zborului, trebuie, după părerea noastră, spre a-i pătrunde esența, să ne apărăm împotriva aportului de imagini vizuale și să ne apropiem pe cît cu putință de experiența esențială.

Dacă avem dreptate în privința rolului *ierarhic* al imaginației materiale în fața imaginației formale, putem formula paradoxul următor: în raport cu experiența dinamică profundă care este zborul oniric, *aripa este deja o raționalizare.* La origine și înainte ca Nodier să se fi dedat jocului raționalizărilor fanteziste, el a semnalat tocmai acest mare adevăr: *zborul oniric nu este niciodată un zbor înaripat.*

După noi, așa stînd lucrurile, *cînd aripa apare în povestirea unui vis al zborului, trebuie să bănuim că ne aflăm în fața unei raționalizări a acelei povestiri.* Putem fi aproape siguri că povestirea este contaminată fie de imagini ale gîndirii în stare de veghe, fie de inspirații livrești.

Caracterul *natural* al aripii nu schimbă nimic din cele arătate. Caracterul natural al aripii obiective nu modifică faptul că aripa nu este elementul natural al zborului oniric. Aripa reprezintă pentru zborul oniric *raționalizarea antică.* Tocmai *această raționalizare* a dus la alcătuirea *imaginii lui Icar.* Altfel spus, imaginea lui Icar joacă, în poetica anticilor, același rol pe care-l joacă aerostatul, „carcasa pneumatică" în poetica efemeră a lui Nodier, același rol pe care-l joacă avionul în poetica lui G. D'Annunzio. Poeții nu știu să rămînă totdeauna fideli față de originea inspirației lor. Ei părăsesc viața profundă și simplă, *traducînd*, fără să-l citească bine, verbul originar. De vreme ce omul antic nu avea la dispoziție, spre a traduce zborul oniric, o realitate eminamente rațională, adică o realitate fabricată de rațiune, precum balonul sau avionul, el era silit să recurgă la o realitate naturală. A alcătuit așadar imaginea omului care zboară asemenea păsării.

Vom propune deci ca pe un principiu de bază ideea că în lumea visului nu zbori pentru că ai aripi, ci crezi că ai aripi pentru că ai zburat. Aripile sînt niște consecințe. Principiul zborului oniric este mai profund. Tocmai pe el trebuie să-l regăsească imaginația aeriană dinamică.

III

Refuzînd să ascultăm de vreo raționalizare, să ne întoarcem așadar la experiența fundamentală a zborului oniric și să studiem această experiență în povestiri cît mai pur dinamice. În însăși cartea lui Charles Nodier vom găsi un document foarte pur din acest punct de vedere, document pe care l-am folosit deja în studiul nostru despre imaginația apei.[1] Vom vedea că impresia este atît de netă, încît ea îl îndeamnă pe visător să încerce aceeași experiență cînd se află în stare de veghe. „Unul dintre filosofii cei mai ingenioși și cei mai profunzi ai epocii noastre... îmi povestea... că după ce visase mai multe nopți la rînd, în tinerețea lui[2], că dobîndise miraculoasa proprietate de a sta și de a se mișca în aer, nu a mai putut niciodată să-și piardă această impresie și încerca să treacă în zbor un rîu sau un șanț ori de cîte ori le întîlnea în cale." „Raffaeli, eminentul pictor francez, spune și Havelock Ellis (*Lumea viselor*, trad. fr. p.165), care are în vis impresia că plutește în aer, mărturisește că această impresie este atît de puternică, încît i s-a întîmplat ca, trezindu-se din somn, să sară din pat și să vrea să încerce acea experiență." Iată deci exemple foarte clare cînd o convingere născută în cursul vieții nocturne, în viața inconștientă uimitor de omogenă a visului, caută confirmări în viața din plină zi. Pentru anumite suflete bete de onirism, zilele există doar ca să explice nopțile.

Cercetarea unor astfel de suflete ne poate fi accesibilă datorită psihologiei dinamice a imaginației. Propunem așadar, pentru a întemeia o psihologie a imaginației, să pornim sistematic de la vis și să descoperim astfel, înaintea formelor imaginilor, adevăratul lor element și adevărata lor mișcare. Trebuie atunci să-i cerem cititorului nostru să facă efortul de a regăsi în experiențele sale nocturne zborul oniric sub aspectul său pur dinamic. Dacă cititorul are această experiență, el va recunoaște că impresia onirică dominantă este alcătuită dintr-o adevărată imponderabilitate substanțială, dintr-o imponderabilitate a

[1] Charles NODIER, *Rêveries*, p. 165.

[2] Cf. MICHELET (*L'Oiseau*, p. 26): „La cea mai frumoasă vîrstă a sa... în visele sale din tinerețe... omul are fericirea să uite că este... legat de pămînt. Și iată-l zburînd și plutind în aer".

întregii ființe, dintr-o imponderabilitate în sine a cărei cauză nu este cunoscută de cel care visează. Adeseori ea îl uimește pe visător, ca și cum ar corespunde unui dar neașteptat. Această imponderabilitate a întregii ființe se mobilizează la un *impuls ușor*, simplu: o *ușoară lovitură cu călcîiul* în pămînt ne dă impresia că facem o mișcare ce ne eliberează. S-ar părea că această mișcare parțială eliberează în noi o putere de mobilitate ce ne era necunoscută și pe care ne-o dezvăluie visele.

În zborul oniric, dacă revenim pe pămînt, un nou impuls ne redă pe dată acea libertate aeriană. În privința aceasta nu ne încearcă nici o neliniște, simțim că există în noi o forță și cunoaștem secretul care o declanșează. Întoarcerea spre pămînt nu-i o cădere, căci avem certitudinea *elasticității*. Oricine visează că zboară posedă această cunoaștere a elasticității. El are și impresia că face *un salt în sine*, fără nici o finalitate, fără nici un scop ce ar urma să fie atins. Întorcîndu-se spre pămînt, visătorul, ca un *nou Anteu*, regăsește o energie sigură, îmbătătoare. Dar nu pămîntul îi alimentează elanul. Interpretăm adeseori mitul lui Anteu ca pe un mit al pămîntului matern, pentru că imaginația elementului terestru este puternică și generală. Dimpotrivă, imaginația elementului aerian este adeseori slabă și mascată. Un psiholog al imaginației materiale și dinamice trebuie așadar să separe net trăsăturile mitice care persistă în visele noastre. Zborul oniric ne apare ca aducînd dovada că mitul lui Anteu este mai curînd un *mit al somnului* decît un mit al vieții. Numai în somn este de ajuns să izbești pămîntul cu piciorul pentru a-ți regăsi natura aeriană, pentru a trăi din nou viața făpturii ce se poate înălța în văzduh. Această mișcare este cu adevărat – după cum spune Nodier – urma „unui instinct" al zborului care supraviețuiește sau prinde viață în viața noastră nocturnă. Am spune că este urma unui *instinct al imponderabilității*, care este unul dintre instinctele cele mai profunde ale vieții. Încercarea de față caută, în multe dintre paginile ce se referă la ele, fenomenele acestui instinct al imponderabilității. Noi credem că zborul oniric este, în extrema-i simplitate, un vis al vieții instinctive. Asta explică și de ce este atît de puțin diferențiat.

În aceste condiții, cînd vom vrea să raționalizăm *la minimum* amintirile pe care le avem despre călătoria aeriană nocturnă, unde va trebui să așezăm aripile? Nimic din experiența noastră nocturnă atît de intimă nu ne îngăduie să le

așezăm pe umeri. Dacă nu a suferit o contaminare imaginară specială, nici un om care visează nu trăiește visul aripilor ce se mișcă în aer. Adeseori acest vis nu este decît un vis al căderii. Te aperi împotriva ei mișcîndu-ți brațele și această dinamică poate duce la imaginea aripilor așezate pe umeri. Dar zborul oniric natural, zborul pozitiv care este opera noastră nocturnă, nu-i un zbor ritmat, el are continuitatea și istoria unui elan, este creația rapidă a unei *clipe dinamizate*. În acest caz, singura raționalizare, prin imaginea aripilor, care poate fi de acord cu experiența dinamică primitivă, este *aripa așezată la călcîi*, aripioarele lui Mercur, călătorul nocturn.

Pe de altă parte, aripioarele lui Mercur nu sînt nimic altceva decît călcîiul dinamizat.

Nu vom ezita să facem din aceste aripioare – dinamic bine plasate pentru a simboliza visul aerian și neavînd vizual nici o semnificație reală – semnul sincerității visătorului. Cînd un poet, prin imaginile sale, știe să sugereze aceste aripi minuscule, avem întrucîtva garanția că poemul său este în legătură cu o *imagine dinamică trăită*. Nu arareori recunoaștem în aceste imagini poetice o consistență particulară pe care nu o întîlnim în imaginile pe care fantezia le pune laolaltă. Ele sînt înzestrate cu cea mai importantă dintre realitățile poetice: *realitatea onirică*. Ele induc reverii naturale. Nu-i de mirare că miturile și poveștile regăsesc, indiferent de locul unde iau naștere, aceste aripi așezate la călcîie. Jules Duhem, în teza sa despre istoria zborului, arată că în Tibet „sfinții budiști călătoresc prin văzduh cu ajutorul unor încălțări numite «picioare iuți»", și face aluzie la povestea pantofului zburător, atît de răspîndită în literaturile populare din Europa și din Asia. *Povestea motanului încălțat* are aceeași origine.[1] Omul de litere va face în mod instinctiv o apropiere între ele. Flaubert (*Ispitirea Sfîntului Anton* în prima versiune) scrie: „Iată-l pe preabunul zeu Mercur cu marea-i pălărie ce-l apără de ploaie și

[1] Un autor suprarealist, eliberîndu-se de tranzițiile lente, scrie: „Mergeți, cizme transparente și cuceriți lumea" (Léo MALET, *Vie et survie du vampire*, „Cahiers de poésie". *Le surréalisme encore et toujours*, août 1943, p. 17). Critica clasică, gîndindu-se la cizmele jandarmilor, își va bate joc de aceste „cizme transparente". Ea va ignora astfel imaginația dinamică fundamentală: tot ceea ce străbate văzduhul este dinamic și substanțial aerian.

cu cizmele-i de călătorie". Să observăm în treacăt cum tonul glumeț distruge aici onirismul imaginii, onirism respectat cu mai multă fidelitate în alte pasaje din carte. Pentru omul care visează, forțele care-l fac să zboare se află în picioarele lui. Spre a ne exprima cît mai concis, ne vom îngădui deci ca, în cercetările noastre de metapoetică, să numim aceste aripi așezate la călcîie *aripi onirice.*

Caracterul eminamente oniric al aripilor de la călcîie pare să-i scape arheologiei clasice. Astfel, Salomon Reinach face curînd din ele un element de raționalizare: „Raționalismul elen își reia întruna drepturile... Deși Hermes este un zeu, el își leagă aripioarele de glezne înainte de a-și lua zborul prin văzduh: *primum pedibus talaria nectit/Aurea*", spune Vergiliu.[1] Acest comentariu al lui Vergiliu nu înlocuiește arheologia onirică ce ar surprinde impresia fundamentală de imponderabilitate.

Bineînțeles, asemenea tuturor imaginilor, aripile onirice pot fi adăugate artificial, placate pe povestirea viselor celor mai diverse. În operele poetice ele pot rezulta din copierea unei imagini livrești; pot fi o vană alegorie, o simplă habitudine retorică. Dar ele sînt atunci atît de inerte, atît de inutile, încît un psiholog care ar vrea să reflecteze la datele imaginației dinamice nu s-ar înșela asupra lor. El ar ști totdeauna să recunoască acel călcîi corect dinamizat. Îl va recunoaște sub forme inconștiente, strecurate pe ascuns de către un inconștient sincer, de către un inconștient fidel: astfel, în *Paradisul pierdut* (cartea a V-a, p. 187, trad. Chateaubriand), Milton vorbește despre un înger din ceruri cu șase aripi, arătînd că „ultima pereche îi umbrește picioarele și e legată de călcîie, făcută fiind din pene cu ape mătăsoase, de culoarea văzduhului". Marile aripi, s-ar părea, nu ar fi de ajuns pentru zborul imaginat; trebuie ca și îngerul din ceruri să aibă aripi onirice.

Pe de altă parte, cercetarea noastră asupra aripilor onirice ne va permite să criticăm puritatea anumitor documente. Să dăm chiar acum un exemplu de asemenea critică îndreptată împotriva unei povestiri din care lipsesc aripile onirice.

Printre „visele elective" ale lui Jean-Paul, ce seamănă într-adevăr, așa cum arată Albert Béguin, „cu visele poetice",

[1] Salomon REINACH, *Cultes, mythes et religions*, t. II, p. 50.

figurează vise ale zborului. Jean-Paul, străduindu-se să-și producă și să-și controleze visele, alcătuiește vise ale zborului după ce *adoarme din nou dimineața*. Aceste vise nu sînt deci specifice nopții. El le descrie în următorii termeni: „Zborul acesta, cînd plutitor și cînd urcînd drept în sus, cu brațele ce bat aerul ca niște vîsle, este pentru creier o adevărată baie de aer, voluptuoasă și odihnitoare – atîta doar că mișcarea de rotire prea rapidă a brațelor mele din vis îmi dă un fel de amețeală și trezește în mine frica de o congestie a creierului. Fiind cu adevărat fericit și cuprins de exaltare în trupul și în spiritul meu, mi s-a întîmplat să mă înalț de-a dreptul către cerul înstelat, proslăvind cu cîntecele mele templul universului.

Avînd în vis certitudinea că pot orice, escaladez în zbor ziduri înalte precum cerul și văd cum se ivește dincolo de ele un imens peisaj luxuriant: căci (îmi spun atunci), conform legilor spiritului și *dorințelor din vis*, imaginația trebuie să acopere cu munți și cu pajiști tot spațiul înconjurător, și de fiecare dată o face. Mă cațăr pe culmi spre a putea apoi să mă arunc în prăpastie din pură plăcere...

În aceste vise elective, sau *semivise*, mă gîndesc totdeauna la teoria mea despre vise... Nu caut aici doar peisaje frumoase, ci încerc întotdeauna să găsesc (dar totdeauna în timp ce zbor, ceea ce reprezintă caracteristica sigură a unui vis electiv) și figuri frumoase, pe care să le strîng în brațe... Vai! adeseori zbor vreme îndelungată în căutarea lor... Mi s-a întîmplat să le spun acelor figuri ce mi se ivesc în cale: «Mă voi trezi și veți dispărea și voi pe dată»; și tot astfel într-o bună zi m-am așezat în fața unei oglinzi și am rostit cu spaimă: «Vreau să *văd* cum sînt cînd sînt cu ochii închiși»[1]".

Nu-i greu să aducem dovezi că acest text este *supraîncărcat*: într-un singur rînd întîlnim laolaltă brațele care bat aerul și vîslele, ceea ce nu-i conform cu unitatea dinamică a unui vis al zborului. Într-un vis, pot fi asociate două forme, dar nu pot fi asociate două forțe: imaginația dinamică este uluitor de unitară; și cu siguranță că nu într-una și aceeași experiență nocturnă poți să te temi de o „congestie a creierului" și totodată să simți cum creierul tău face o „adevărată baie de aer, voluptuoasă și odihnitoare". De altfel, pentru visător „creierul"

[1] Citat de BÉGUIN: Jean-Paul. *Choix de Rêves*. p. 40.

nu există. Pe de altă parte, teleologia pusă pe seama visului este o construcție ce trebuie pusă pe seama *povestirii unui vis*. În vis, nu zbori ca să ajungi în cer, ci *urci* în cer pentru că zbori. În fine, avem de-a face cu prea multe circumstanțe, iar mijloacele ascensionale la care se face trimitere sînt prea diverse. *Aripile onirice* sînt obliterate de elemente inutile care le sufocă. Vom da un exemplu opus, în care nu vor exista decît aripile onirice.

## IV

Luăm acest exemplu din visul al unsprezecelea al lui Rilke[1], document foarte pur din punctul de vedere al imaginației dinamice, de vreme ce întreaga povestire este indusă dintr-o impresie dinamică de imponderabilitate.

> Apoi se ivi o stradă. Am coborît-o împreună, în același pas, lipiți unul de altul. Brațul ei îmi încolăcea umerii.
>
> Strada era lată și pustie, căci era dimineață; era un bulevard care cobora, înclinîndu-se atît cît să ușureze mersul unui copil. Și ea mergea ca și cum ar fi avut niște aripioare la călcîie.
>
> Îmi aminteam...

Era deci o amintire, o amintire atît de blîndă și de suavă! O amintire cu forme adormite, dar în care rămîne, indestructibilă, certitudinea fericirii, nu-i chiar însăși amintirea imensă și atemporală a stării aeriene, a unei stări a imponderabilității totale, a unei stări în care materia din noi este ușoară din naștere? Totul ne înalță, totul ne ridică mai sus, chiar cînd coborîm o stradă „ce se înclină atît cît să ușureze mersul unui copil". Această tinerețe a imponderabilității nu-i oare semnul acelei forțe încrezătoare care ne va face să părăsim pămîntul și să credem că ne vom înălța *firesc* spre cer, o dată cu vîntul, o dată cu o pală de aer, duși *de-a dreptul* de impresia unei fericiri inefabile? Dacă găsiți, în visele voastre dinamice, această

[1] Rainer Maria RILKE, *Fragments en prose*, trad. fr., p. 191.

pantă uşoară, această stradă ce coboară foarte lin, atît de lin încît ochii voştri n-ar observa asta niciodată, vă vor creşte aripi, vă vor creşte aripioare la călcîie; călcîiele voastre vor avea o forţă de zbor uşoară şi delicată; călcîiele voastre, cu o simplă mişcare, vor schimba coborîrea în urcuş, mersul în zbor. Veţi face experienţa „primei teze a Esteticii nietzscheene": „Tot ce-i bun este uşor, tot ceea ce-i divin aleargă cu picioare delicate"[1].

Străbătînd în vis *pante uşor înclinate*, simţim că visele ne ajută să ne odihnim. Spre a vindeca o inimă obosită, o tehnică medicală propunea *cura prin plimbare*: ea fixa lista progresivă a plimbărilor astfel calculate încît trebuiau să-i redea unui sistem circulator dezacordat euritmia iniţială. Inconştientul, în cursul experienţei sale nocturne, cînd este în sfîrşit stăpîn pe unitatea noastră, ne călăuzeşte şi el printr-un fel de *cură a plimbărilor imaginare*. Inima noastră, împovărată de necazurile zilei, este vindecată în timpul nopţii prin blîndeţea şi uşurinţa zborului oniric. Cînd un ritm uşor se adaugă acestui zbor, e vorba de însuşi ritmul inimii noastre în sfîrşit potolite. Nu simţim oare atunci în chiar inima noastră *fericirea de a zbura*? În poemele lui Rilke scrise pentru doamna Lou Albert-Lasard, citim următoarele versuri:

Prin inimile noastre larg deschise,
trece zeul, cu aripi la picioare.

Mai trebuie oare să insistăm asupra faptului că asemenea versuri nu pot fi cu adevărat trăite fără participarea aeriană pe care o propunem aici? Aripile lui Mercur sînt aripile zborului omenesc. Ele au o intimitate atît de profundă, încît putem spune că ne umplu de zbor şi de cer. S-ar părea că ne aflăm în mijlocul unui univers zburător, sau că un cosmos zburător se realizează în intimitatea fiinţei noastre. Vom simţi mai bine acest zbor fermecat dacă vom medita la poemul ce se află în albumul tradus de doamna Lou Albert-Lasard (IV):

Iată, am ştiut, există
cei ce niciodată n-au ştiut să meargă
precum oamenii.

[1] NIETZSCHE, *Le cas Wagner (Le Crépuscule des Idoles)*, trad. fr., p. 14.

Dar înălţarea în ceruri
dintr-o dată înflorite
le-a fost început. Zborul...
......................
Nu întreba
cît timp au simţit; cît timp
au mai fost încă văzuţi. Căci ceruri invizibile
ceruri care nu pot fi spuse sînt
deasupra peisajului lăuntric.

Pentru un suflet sincer precum cel al lui Rilke, incidentele onirice, oricît de rare, ţin de viaţa substanţei noastre; ele sînt înscrise în lungul trecut dinamic al fiinţei noastre. Oare zborul oniric nu are funcţia de a ne învăţa să ne depăşim frica de cădere? Prin fericirea pe care o comunică, nu este el oare semnul primelor noastre succese împotriva fricii fundamentale? De aceea a şi jucat probabil un mare rol de consolare – bietele şi atît de rarele momente de consolare – pentru sufletul rilkean. Cel ce suferea în faţa căderii atît de sonore a unui bold pe duşumea, a zgomotului înspăimîntător făcut de frunzele ce cad în simfonia fatală a căderii tuturor lucrurilor, a întîmpinat neîndoielnic cu plăcută surpriză, în visele sale, fiinţele înzestrate cu aripioare la călcîie. Dacă trăim bine legătura frecventă dintre cădere şi zbor din visele noastre, vedem cum teama se poate preschimba în bucurie. Avem aici de-a face cu o adevărată bruscă *transformare rilkeană.* O dovedeşte limpede concluzia atît de frumoasă a acestui al unsprezecelea vis: „Nu ştiai că bucuria este în realitate o spaimă de care nu ne temem? Străbaţi o spaimă de la un capăt la altul: asta-i bucuria. O spaimă al cărei nume nu-l cunoşti. O spaimă în care ai încredere". Zborul oniric este atunci o cădere încetinită, o cădere din care te ridici uşor şi fără să fi păţit ceva rău. Zborul oniric este sinteza dintre cădere şi înălţare. Doar un suflet al sintezei totale precum cel al lui Rilke ştie să păstreze în chiar miezul bucuriei spaima depăşită de bucurie. Suflete mai împărţite, mai puţin unitare, nu pot reuni contrariile – nefericirea şi bucuria – decît prin amintire, făcîndu-le să trăiască în succesiune, într-o relaţie de cauzalitate. Dar datorăm o mare lumină visului care ne arată că spaima poate produce fericire. Dacă una dintre primele noastre temeri, aşa cum vom aminti în cele ce urmează, este teama de a cădea; dacă cea mai mare

dintre responsabilităţile omeneşti – fizice şi morale – este responsabilitatea *verticalităţii* noastre, cît de salutar, cît de reconfortant, de miraculos, de emoţionant trebuie să fie visul care ne înalţă, care ne dinamizează verticalitatea, care întinde arcul trupului nostru de la călcîie şi pînă la ceafă, care ne uşurează de povara noastră, oferindu-ne prima, singura noastră experienţă aeriană! Ce amintire lasă el într-un suflet care ştie să lege viaţa nocturnă de reveria poetică a zilei! Psihanaliştii ne vor spune întruna că visul zborului este simbolul voluptăţii, că i te abandonezi, după cum spune Jean-Paul, „pentru a îmbrăţişa figuri frumoase". Dacă trebuie să iubim pentru ca neliniştile care ne sufocă să dispară, da, într-adevăr, visul zborului poate îndulci în timpul nopţii chinurile unei iubiri nefericite, el poate copleşi printr-o fericire nocturnă o imposibilă iubire. Dar visul zborului are şi funcţii mai puţin indirecte: el este o realitate a nopţii, o realitate nocturnă autonomă. Privit din perspectiva realismului nopţii, o iubire diurnă care se satisface prin zborul oniric se desemnează ca un caz particular de levitaţie. Pentru anumite suflete care au o intensă viaţă nocturnă, a iubi înseamnă a zbura; levitaţia onirică este o realitate psihică mai profundă, mai esenţială, mai simplă decît însăşi iubirea. Această nevoie de a fi uşurat, această nevoie de a fi izbăvit, această nevoie de a-i răpi nopţii vasta-i libertate, apare ca un destin psihic, ca însăşi funcţia vieţii nocturne normale, a nopţii odihnitoare.

## V

Experienţa nocturnă a zborului oniric ar trebui deci să se bucure de atenţia pedagogilor somnului. Dar se gîndeşte oare cineva să ne înveţe măcar să dormim bine, iar cele cîteva observaţii ale lui Aldous Huxley asupra hipnopediei depăşesc oare valoarea anticipărilor fanteziste ale unui anglo-saxon?[1] Conform experienţei noastre personale, pentru a dormi bine trebuie să regăseşti elementul de bază al inconştientului. Mai

[1] Aldous HUXLEY, *Le meilleur des mondes*, trad. fr., p. 30.

exact, trebuie să dormim *în* propriul nostru element. Somnul bun este somnul legănat şi somnul purtat, şi imaginaţia ştie că sîntem legănaţi şi purtaţi de ceva şi nu de cineva. În somn, sîntem fiinţa unui Cosmos; sîntem legănaţi de apă, sîntem purtaţi în văzduh, de aer, de aerul în care respirăm, în ritmul respiraţiei noastre. Aşa este somnul din copilărie, sau cel puţin liniştitul somn al tinereţii, a cărei viaţă nocturnă primeşte adeseori o invitaţie la călătorie, la călătoria infinită. Cyrano de Bergerac, în *Prefaţa* la *Istoria comică a Statelor şi Imperiilor Soarelui*, scrie: „În plină tinereţe, mi se părea, cînd dormeam, că, devenind mai uşor, mă înălţam pînă la nouri..." El pune astfel, la temelia invenţiilor sale, în mod foarte corect, o experienţă psihologică pozitivă – căci cum am putea să nu considerăm pozitiv zborul nocturn din tinereţea noastră visătoare? Mecanismele Călătorului prin Împărăţia Soarelui şi a Lunii au fost adăugate cînd Cyrano a studiat mecanica lui Descartes. Ele sînt, de asemenea, elemente mecanice placate pe ceva viu. Iată de ce scrierile lui Cyrano ne plac fără să ne emoţioneze. Ele ţin de domeniul fanteziei; au pierdut prea repede marea patrie a imaginaţiei.

Adevărata hipnopedie ar trebui deci să ne ajute să exteriorizăm puterea zborului oniric. Poate că intuiţiile substanţialiste şi chiar, în chip mai grosolan, intuiţiile alimentare, ne-ar da, pe această cale, imagini materiale mai puternice decît imaginile în care regăsim aripi, roţi, scripeţi. Cine n-a visat îndelung văzînd cum zboară spre cerul de vară sămînţa înaripată a păpădiei şi a mărăcinelui? Or, Jules Duhem relatează că în Peru oamenii mănîncă „o sămînţă uşoară care pluteşte în voia vîntului", nădăjduind că astfel vor *zbura* ei înşişi. De asemenea, Joseph de Maistre povesteşte (*Serile din Petersburg*, ed. 1836, t. II, p. 238.) „că preoţii egipteni... nu mîncau, în timpul purificării lor legale, decît carne de pasăre, *pentru că păsările erau cele mai uşoare dintre toate animalele*". Un naturalist arab (citat de Boffito, Biblioteca Aeronautica Italiana, p. XLIX) se gîndeşte la pasăre ca la un animal *uşurat*. „Dumnezeu le-a uşurat greutatea trupului prin suprimarea mai multor părţi... precum dinţii, urechile, ventriculul, băşica udului, vertebrele şirei spinării." De fapt, ca să zbori ai mai puţin nevoie de aripi decît de substanţă înaripată, decît de o hrană înaripată. Să absorbi materie *uşoară* sau să devii conştient de o esenţă *uşoară*: iată acelaşi vis, exprimat rînd pe

rînd de un materialist și de un idealist. De altfel, este interesant să citim într-o notă o observație a editorului *Serilor*: „E inutil să mai remarcăm că această expresie trebuie înțeleasă în sensul vulgar de *carne ușoară*". Editorul vrea cu orice preț să găsească un sens material într-o prescripție care angajează valori imaginare atît de evidente. Avem aici un bun exemplu de raționalizare care nu cunoaște realitatea psihologică.

Vom avea, de asemenea, numeroase alte exemple de gînduri materialiste ce cred că au vreo legătură cu zborul pentru că au legătură cu natura penelor de pasăre, dacă cercetăm istoria strădaniilor icariene. Astfel, un italian, abatele Damian, ce sălășluia la curtea regală a Scoției, încearcă să zboare, în 1507, cu ajutorul unor aripi făcute din pene. El s-a aruncat din înaltul unui turn, dar a căzut și și-a rupt picioarele. Căderea lui a fost pusă pe seama faptului că printre penele din aripi existau și cîteva pene de cocoș. Aceste pene de cocoș și-au manifestat „afinitatea naturală" față de curtea cu păsări domestice, în ciuda prezenței unor pene cu adevărat *aeriene* care, dacă ar fi fost în exclusivitate utilizate, i-ar fi asigurat zborul spre cer (cf. Laufer, *The prehistory of aviation*, Chicago, 1928, p. 68).

Conform metodei noastre constante, să propunem după aceste exemple, în care materialismul participării alimentare apare sub o formă prea grosolană, un exemplu mai literar, mai rafinat, dar care, credem noi, construiește aceeași imagine. În *Paradisul pierdut* (cartea a V-a, trad. Chateaubriand, p. 195), Milton sugerează un fel de sublimare vegetală care pregătește, de-a lungul creșterii, o suită de mîncăruri din ce în ce mai aeriene:

> Astfel, din rădăcină se înalță mai ușoară verdea tulpină: din aceasta ies frunzele, și mai aeriene: în sfîrșit, floarea desăvîrșită își răspîndește parfumul. Florile și fructele, hrană a omului, volatilizate pe o scară gradată, aspiră către spiritul vital, animal, intelectual: ele dau totodată viața și sentimentul, imaginația și înțelegerea, din care sufletul primește judecata...
>
> Va veni poate un timp cînd oamenii vor fi ca îngerii, cînd nici un fel de dietă nu li se va părea incomodă și nici un fel de hrană prea ușoară. Poate că, hrănite cu aceste alimente corporale, corpurile voastre vor putea cu timpul să devină doar spirit,

perfecționate de trecerea timpului, și să-și ia zborul, ca noi, în văzduh, cu ajutorul unor aripi.

Vico spunea: „Orice metaforă este un mit la scară redusă". Vedem că o metaforă poate să fie și o fizică, o biologie, ba chiar și un regim alimentar. Imaginația materială este cu adevărat mijlocitorul plastic care unește imaginile literare și substanțele. Exprimîndu-ne *material*, putem transpune întreaga viață în poeme.

## VI

Pentru a dovedi că interpretarea noastră, în aparență atît de specială, a zborului oniric poate oferi o temă generală care să lumineze anumite opere, vom examina rapid, tocmai din acest punct de vedere, poezia lui Shelley. Shelley a iubit fără îndoială natura întreagă și a cîntat, mai bine ca nimeni altul, fluviul și marea. Viața sa tragică l-a legat pentru totdeauna de destinul apelor. Totuși, semnul *aerian* ne pare încă și mai profund, și dacă, pentru a defini o poezie, nu va trebui să folosim decît un singur adjectiv, va trebui să cădem de acord cu destulă ușurință că poezia lui Shelley este *aeriană*. Dar, oricît de corect ar fi, acest adjectiv nu ne este de ajuns. Noi vrem să dovedim că în mod material, dinamic, Shelley este un poet al substanței aeriene. În el, ființele aerului: vîntul, miresmele, lumina, făpturile fără formă au o acțiune *directă*: „Vîntul, lumina, aerul, mireasma unei flori trezesc în mine emoții violente"[1]. Meditînd la opera lui Shelley, înțelegem în ce fel reacționează anumite suflete la *violența blîndeții*, cît de sensibile sînt ele la greutatea corpurilor imponderabile, cum se dinamizează ele tocmai sublimîndu-se.

Vom avea, în cele ce urmează, multe dovezi – directe și indirecte – ale faptului că reveriile poetice ale lui Shelley poartă semnul *sincerității onirice*, definită de noi ca fiind decisivă din punct de vedere poetic. Dar să propunem mai întîi, pentru a fixa discuția, o imagine în care apare în mod evident aripa onirică (*Opere complete*, trad fr. Rabbe, t. II, p. 209):

[1] Citat de Louis CAZAMIAN, *Études de psychologie littéraire*, p. 82.

„De unde veniți, atît de sălbatice și de ușoare? Căci în picioarele voastre purtați sandale de fulger, iar aripile voastre sînt suave și delicate precum gîndirea". Există o ușoară alunecare a imaginilor care desprinde aripile de sandalele de fulger; dar această alunecare nu poate rupe unitatea imaginii; imaginea este foarte unitară, și suavă și delicată este mișcarea, nu aripa și nici penajul mîngîiat de o mînă visătoare. Să repetăm ceea ce am mai spus; o astfel de imagine refuză atributele alegorice; ea trebuie înțeleasă de un suflet parcă fermecat, ca o mișcare imaginară. Am spune că este o acțiune a sufletului și că o înțelegem dacă *o facem*. „O antilopă în fuga-i rapidă, ca un impuls suspendat, ar fi mai puțin aeriană și mai puțin ușoară", mai spune Shelley (*loc. cit.*, t. II, p. 263). Cu această noțiune de *impuls suspendat*, Shelley propune o hieroglifă pe care imaginația formelor cu greu ar putea-o descifra. Dar imaginația dinamică ne oferă cheia: impulsul suspendat este tocmai *zborul oniric*. Doar un poet îl poate explica pe un alt poet. De acest *impuls suspendat*, ce-și lasă-n noi urma zborului, am putea apropia următoarele trei versuri ale lui Rilke[1]:

Acolo unde nu era nici un drum
noi am zburat.
În suflet ne stăruie încă urma arcului.

După ce am recunoscut semnul fundamental, să studiem mai cu de-amănuntul sursele adînci ale poeziei lui Shelley. Să luăm, de exemplu, poemul său *Prometeu eliberat*. Vom recunoaște pe dată că e vorba de un *Prometeu aerian*. Titanul este înlănțuit de vîrful muntelui tocmai pentru a se pătrunde de viața văzduhului. El tinde spre înălțimi parcă *smulgîndu-se* din lanțuri. El prezintă dinamica desăvîrșită a *aspirațiilor* sale.

Shelley, în cadrul aspirațiilor sale umanitare, în cursul reveriilor sale clare cu privire la o umanitate mai fericită, a văzut în Prometeu ființa ce-l *ridică* pe om împotriva Destinului, împotriva zeilor înșiși. Toate revendicările sociale ale lui Shelley sînt active în opera sa. Dar mijloacele și mișcările imaginației sînt cu totul independente de pasiunile sociale.

[1] RILKE, *Poèmes*, trad. fr. Lou Albert-Lasard (VI).

Credem chiar că adevărata forță poetică a poemului *Prometeu eliberat* nu este, în nici unul dintre elementele sale, împrumutată simbolismului social. Anumite suflete au o imaginație mai curînd cosmică decît socială. Este, după părerea noastră, și cazul imaginației lui Shelley. Zeii și semizeii sînt nu atît persoane – imagini mai mult sau mai puțin nete de oameni – cît *forțe psihice* care vor juca un rol într-un Cosmos însuflețit de un adevărat destin psihic. Să nu ne grăbim a spune că personajele sînt în acest caz niște *abstracțiuni*, căci *forța de înălțare psihică*, forță prometeană prin excelență, este cu totul concretă. Ea corespunde unei *operații* psihice pe care Shelley o cunoaște foarte bine și pe care vrea să i-o transmită cititorului său.

Să ne amintim mai întîi că *Prometeu eliberat* a fost scris „pe ruinele muntoase ale băilor lui Caracalla, printre poieni înflorite...", în fața „arcadelor, suspendate în aer, ce-ți dau amețeli – dizzy arches suspended in air". Un *pămîntean* ar vedea stîlpii: *o ființă a văzduhului* nu vede decît „arcadele *suspendate în aer*". Sau, mai bine zis, Shelley nu contemplă *desenul* arcadelor ci, dacă putem spune astfel, însăși *amețeala*. Shelley trăiește cu tot sufletul într-o patrie aeriană, în patria celei mai mari înălțimi. Această patrie este dramatizată de amețeala pe care o simte, o amețeală provocată tocmai pentru ca acela ce o îndură să se poată bucura de victoria asupra ei. Astfel, omul încearcă să se smulgă din lanțuri pentru a ști cum îi va fi elanul eliberator. Dar, să nu ne înșelăm, operația pozitivă este însăși eliberarea. Ea marchează supremația intuiției aerului asupra intuiției terestre și solide a lanțului. Această amețeală depășită, această înlănțuire ce freamătă de libertate reprezintă însuși sensul dinamismului prometean.

Încă din prefață, Shelley explică sensul foarte psihologic ce trebuie acordat imaginilor sale prometeene[1]: „Imaginile pe care le-am folosit aici își au originea, în cea mai mare parte, în operațiile spiritului uman sau în acțiunile exterioare care le exprimă: lucru destul de rar în poezia modernă, deși Dante și Shakespeare oferă numeroase exemple de acest gen, iar Dante mai mult decît oricare alt poet și cu mai mare succes". *Prometeu eliberat* este astfel pus sub semnul lui Dante, cel

[1] SHELLEY, *Oeuvres*, trad. fr. Rabbe, t. II, p. 120.

mai verticalizat dintre poeți, poetul care explorează cele două verticale, cea a Paradisului și cea a Infernului. Pentru Shelley orice imagine este o *operație*, o operație a spiritului uman; ea comportă un principiu spiritual lăuntric chiar atunci cînd o credem a fi doar un simplu reflex al lumii din afară. De aceea, cînd Shelley ne spune: „poezia este o artă a mimării", trebuie să înțelegem că ea mimează ceea ce nu vedem: viața umană profundă. Ea mimează mai curînd forța decît mișcarea. Proza poate spune viața care se vede, mișcarea ce se desfășoară. Numai poemele pot aduce în plină lumină forțele ascunse ale vieții spirituale. Ele sînt, în sensul schopenhauerian al termenului, fenomenul acestor forțe psihice. Toate imaginile cu adevărat poetice arată ca o *operație spirituală*. Pentru a înțelege un poet în sensul shelleyan, nu trebuie așadar, cum ar lăsa să se creadă o lectură grăbită a prefeței la *Prometeu eliberat*, să analizăm în maniera lui Condillac „operațiile spiritului uman". Datoria poetului este de a împinge ușor imaginile pentru a fi sigur că spiritul uman operează asupra lor în mod uman, pentru a fi sigur că sînt imagini umane, imagini care umanizează forțele cosmosului. Atunci ajungi la cosmologia umanului. În loc să trăiești un antropomorfism naiv, îl redai pe om forțelor elementare și profunde.

Or, viața spirituală se caracterizează printr-o operație dominantă: ea vrea să crească, ea vrea să se înalțe. Caută instinctiv *înălțimea*. Imaginile poetice sînt deci toate, pentru Shelley, *operatori de înălțime*. Altfel spus, imaginile poetice sînt *operații* ale spiritului uman în măsura în care ele ne ușurează, ne ridică, ne înalță. Ele nu au decît un ax de referință: axul vertical. Sînt prin esență aeriene. Dacă o singură imagine a poemului nu îndeplinește această funcție, poemul cade și se zdrobește, omul este redat sclaviei, lanțul îi rănește carnea. Poetica lui Shelley reușește, cu totala inconștiență a geniului, să evite aceste îngreunări accidentale și să asocieze într-o bine alcătuită cunună toate florile înălțării. S-ar părea că poate măsura, printr-o simplă atingere delicată, forța de redresare a tuturor spicelor. Citindu-l, înțelegi cugetarea profundă a lui Masson-Oursel[1]: „Vîrfurile drumului spiritual seamănă cu niște tactisme". *Atingem* înălțimea ce crește întruna. Imaginile

[1] Masson-Oursel, *Le Fait métaphysique*, p. 49.

dinamice ale lui Shelley operează în această regiune a vîrfului drumului spiritual.

Acum înțelegem cum imagini atît de puternic polarizate în sensul *înălțimii* pot căpăta ușor valorizări sociale, morale, prometeene. Dar aceste valorizări nu sînt căutate; ele nu sînt un scop pentru poet. Înaintea metaforelor sociale, imaginea dinamică se arată a fi o valoare psihică primordială. Iubirea de oameni, situîndu-se deasupra ființei noastre, vine într-ajutor celui care vrea întruna să trăiască deasupra propriei ființe, pe vîrfurile ființei. Astfel, levitația imaginară primește toate metaforele măreției umane; dar realismul psihic al levitației își are propria creștere, creșterea sa lăuntrică. Este realismul dinamic al unui psihism aerian.

Am studiat, în cartea noastră *Apa și visele*, temele poetice ale bărcii. Am arătat că aceste teme aveau o mare putere pentru că implicau amintirea inconștientă a *fericirii legănate*, a leagănului în care ființa umană cunoaște, *în întregimea ei*, o fericire nelimitată. Am mai arătat și că, pentru anumite persoane care visează, barca din vis care se legăna pe valuri părăsește pe nesimțite apa și se duce în cer. Doar o teorie a imaginației dinamice poate stabili *continuitatea* unor asemenea imagini pe care nu le-ar putea justifica nici un fel de realism al formelor, nici un fel de experiență din starea de veghe. Principiul continuității imaginilor dinamice ale apei și ale aerului nu este altul decît *zborul oniric*. De aceea, de îndată ce am înțeles sensul profund al fericirii legănate, de îndată ce l-am apropiat de suavitatea călătoriilor onirice, călătoria aeriană ne apare ca o transcendență ușoară a călătoriei pe valuri: ființa legănată în al său leagăn, nedezlipită de pămînt, este acum legănată de brațele materne. Ea realizează superlativul fericirii legănate: fericirea purtată. Ne vom explica astfel fără dificultate cum toate imaginile călătoriei aeriene sînt imagini blînde. Dacă există în ele și voluptate, e vorba de o dulce voluptate, difuză, îndepărtată. Niciodată visătorul aerian nu e chinuit de pasiune și niciodată visătorul aerian nu-i luat de furtuni și de vifor, sau cel puțin el se simte purtat de o mînă tutelară, de brațe protectoare.

Shelley s-a urcat adeseori în barca aeriană. El a trăit cu adevărat în *leagănul vîntului*. „Barca noastră, spune el[1] în

[1] SHELLEY, *Oeuvres*, trad. fr. Rabbe, t. II: *Epipsychidion*, p. 274.

*Epipsychidion*, seamănă cu un albatros al cărui cuib este un eden îndepărtat din Orientul purpuriu; și ne vom așeza între aripile ei, în timp ce Noaptea și Ziua, Uraganul și Seninul își vor continua zborul..." Dacă ar trebui să îmbinăm imaginile prin mijlocirea vederii, am pierde orice speranță de a uni o barcă și un albatros și de a vedea un cuib așezat pe razele orizontale ale Aurorei. Dar imaginația dinamică are o altă putere. O scriitoare pe care raționalismul o împiedică adeseori să viseze, George Sand, vorbește, în *Aripile curajului*, despre pasărea care are ouă de nori și ale cărei ouă sînt clocite de vînt, dar fără a trăi cu adevărat această imagine, fără să ne poată face să participăm, așa cum face Shelley, la viața și la călătoria aeriană[1].

Asemenea bărcii, *insula plutitoare* – feerie atît de frecventă în cazul unui psihism consacrat artei – se transformă, pentru un psihism aerian, într-o *insulă suspendată*. Pentru poetica lui Shelley, ținutul de predilecție este cu adevărat „o insulă suspendată între Cer, Aer, Pămînt și Mare, legănată de o limpede liniște". După cum se observă foarte bine, poetul *vede* insula celestă tocmai pentru că el imaginează sau trăiește o legănare liniștită. Mișcarea creează viziunea, mișcarea trăită aduce cu sine balsamul unei ușurări pe care n-ar putea-o niciodată realiza mișcarea contemplată. Poetul își găsește de nenumărate ori odihna „pe aceste insule rătăcitoare de rouă aeriană" (p. 249).

Shelley locuiește în infinitul cerului, într-un palat construit din „bucăți de zi intensă și senină", acoperit cu „plăci de lumină de lună". Cînd vom studia unirea imaginară dintre ceea ce luminează și ceea ce înalță, cînd vom arăta că aceeași „operație a spiritului uman" ne duce spre lumină și spre înălțime, vom reveni asupra acestei voințe de construcție diafană, asupra acestei solidificări opaline a tot ceea ce iubim cu pasiune în eterul trecător. Încă de pe acum, am vrea să dăm impresia că în cazul acesta lumina însăși îl poartă și îl leagănă pe cel ce visează. Este – în ordinea imaginației dinamice – unul dintre rolurile luminii voluminoase, cu forme rotunde și mobile, fără nimic ascuțit sau tăios în ea. Atunci lumina,

[1] Cf. Pierre GUÉGUEN, *Jeux cosmiques*, p. 57: „Vor răsări dintr-un ou mare de nour/În cuibul de miozotis al cerului".

adevărată soră a umbrei, poartă în brațe umbra. „Și Ziua, și Noaptea, în depărtare, din înaltul turnurilor și al teraselor suspendate, și Pămîntul, și Oceanul par să doarmă îmbrățișate și să viseze valuri, flori, nori, păduri, stînci, tot ceea ce citim în surîsurile lor și numim realitate."[1] În *insula suspendată*, toate elementele imaginare: apa, pămîntul, focul, vîntul, își amestecă florile prin mijlocirea transfigurării aeriene. Insula suspendată se află în cer, într-un cer fizic, florile ei sînt ideile platonice ale florilor de pe Pămînt. Sînt cele mai *reale* dintre toate ideile platonice pe care le va fi contemplat vreodată un poet. Și ascultînd poemele lui Shelley, dacă vrem să trăim cu adevărat idealitatea aeriană a imaginilor, trebuie să recunoaștem că această idealitate este mai mult decît o idealizare a spectacolelor de pe Pămînt. Viața aeriană este viața reală: dimpotrivă, viața terestră este o viață imaginară, o viață trecătoare și îndepărtată. Pădurile și stîncile sînt obiecte indecise, trecătoare și plate. Adevărata patrie a vieții este cerul albastru, „*hrana*" lumii e alcătuită din suflarea vîntului și din miresme. Shelley ar fi înțeles ca nimeni altul această imagine rilkeană:

Viziuni ale îngerilor, vîrfurile copacilor poate
Sînt rădăcini care beau cerul;
Iar în pămînt, adînci rădăcini de fag
Le par tăcute culmi.
(*Livezi*, XXXVIII)

Cînd cineva doarme la o asemenea înălțime, cînd visează cu toate adierile de vînt, munții uriași și cîmpiile mării străbat la nesfîrșit somnul Pămîntului și al Oceanului. În caleidoscopul rotitor al Zilei și al Nopții, Pămîntul și Oceanul sînt legănate laolaltă de Cerul imens și nemișcat, dormind împreună cufundate într-una și aceeași fericire. Poetica lui Shelley este o poetică a *imensității legănate*. Lumea este pentru Shelley un leagăn imens – un leagăn cosmic – din care zboară întruna vise. Încă o dată, așa cum am arătat de atîtea ori în studiile noastre despre imaginația materială a apei, vedem cum *urcă la nivel cosmic* impresiile celui care visează.

[1] Poate că prin viziuni astfel materializate am putea explica intuițiile schopenhaueriene care ne arată culorile ca fiind combinații de lumină și de întuneric.

Vom fi acuzați poate că folosim un procedeu facil hiperbolizat și că ne îngroșăm vocea în loc să producem argumente. Dar dacă am face altfel, ar lipsi ceva din psihologia visului. Oare un vis care nu schimbă dimensiunile lumii este vis cu adevărat? Un vis care nu *mărește* lumea este oare visul unui poet? Poetul aerian mărește lumea dincolo de orice limită, iar Louis Cazamian poate să spună, comentînd *Harpa eoliană*[1]: Shelley „vibrează cu toată ființa lui la nenumăratele unde senzitive pe care i le trimite natura și pe care le produce poate, pe corzile universului, acea briză ideală care ar fi totodată sufletul fiecărei ființe și Dumnezeul Totului".

Iată de ce nu există, fără îndoială, în nici o literatură, o poezie mai vastă, mai spațioasă, mai măritoare decît poezia lui Shelley sau, spre a vorbi în termeni și mai exacți, poezia lui Shelley este un spațiu – un spațiu dinamizat vertical care mărește și tonifică toate ființele în sensul înălțimii. Nu poți intra în ea fără să participi la un urcuș, la o ascensiune. Nu poți trăi în ea fără să auzi invitația șoptită: „A venit ziua cînd trebuie să zbori cu mine" (t. II, p. 273). În poetica lui Shelley, toate obiectele au o constantă tentație de a părăsi Pămîntul spre a se urca la Cer. Anumite imagini, de neînțeles pentru o imaginație a formelor, apar cu forma lor *imediată* cînd ai înțeles tipul dinamic care le corespunde în imaginația *imediată* a impulsurilor cu adevărat *elementare*. Cum să interpretăm altminteri pagini ca aceasta[2]: „Adeseori ei îi plăcea să se cațăre pe scara cea mai abruptă de abur coagulat pînă în vîrful ascuțit al vreunui nor pierdut în văzduh și, precum Arion pe spinarea delfinului, călărea, cîntînd, prin aerul nemărginit; adeseori, urmînd drumul ocolit al urmei lăsate de fulger, ea alerga pe podișurile vîntului". Cerul este nemărginit pentru că ascensiunea nu cunoaște nici un obstacol. Pentru o asemenea imaginație dinamizată, toate liniile sînt brazde adînci, toate semnele cerului sînt chemări, iar dorința de ascensiune profită de toate aparențele, oricît de trecătoare, ale verticalității.

Putem spune cu adevărat că mișcarea trăită de poezia lui Shelley depune imagini aeriene, tot astfel cum elanul vital, după Bergson, depune, de-a lungul traseului său, forme vii.

[1] Louis CAZAMIAN, *Études de psychologie littéraire*, p. 53.
[2] SHELLEY, *loc.cit.*, trad. fr., t. II, p. 249. *La Magicienne de l'Atlas*, cartea a V-a.

Invers, fiecărei imagini realizate de poet trebuie să-i adăugăm o mişcare, dacă vrem să-i înţelegem acţiunea poetică. Astfel, aglomerarea de nori nu este *o scară* decît dacă vrem să ne urcăm pe ea, decît dacă vrem – din adîncul sufletului – să ne înălţăm şi mai mult. Imaginile devin obscure sau vane pentru un cititor care refuză elanul poetic foarte special ce le produce. Dimpotrivă, o imaginaţie simpatic dinamizată va găsi că sînt vii, adică *dinamic clare*. Căci putem vorbi despre o claritate şi o distincţie dinamice. Această claritate şi această distincţie dinamice corespund unor intuiţii dinamice naturale şi primare. În ordinea imaginaţiei dinamice, toate formele sînt prevăzute cu o mişcare: nu ne putem imagina o sferă fără a o roti, o săgeată fără a o trimite prin aer, o femeie fără a o face să surîdă. Iar cînd intuiţia poetică se extinde la întreg universul, viaţa noastră intimă cunoaşte cea mai mare exaltare. Totul ne poartă către înălţimi, norii, lumina, cerul, de vreme ce zburăm lăuntric, de vreme ce zborul este în noi. Shelley a cunoscut (t. II, p. 217) „exultarea vaporoasă ce nu poate fi stăpînită.. bucuria nemărginită care mă învăluie ca o atmosferă de lumină, şi mă poartă aşa cum un nor e purtat de un vînt lăuntric". Vîntul este aşadar în nor, norul este substanţa vîntului, norul posedă în însăşi substanţa lui principiul mobilităţii aeriene. Mobilitatea este însăşi bogăţia substanţei uşoare. Pentru a înţelege primitivitatea imaginaţiei materiale şi a imaginaţiei dinamice nu vom medita niciodată îndeajuns asupra unor imagini ca acelea din poemele lui Shelley, în care imaginaţia materială şi imaginaţia dinamică îşi schimbă la nesfîrşit între ele însuşi principiul lor. Toate fiinţele aeriene ştiu că ceea ce zboară, firesc, fără efort, fără o mişcare de aripă, este propria lor substanţă. Ele „beau vîntul propriei lor viteze" (p. 180-182). Mai mult decît substanţa, nemuritoare în noi este mişcarea: „mişcarea se poate schimba, dar ea nu poate muri".

Imaginea unui lucru în mişcare dus de „vîntul propriei viteze" nu-i altceva decît acea *antiperistasis* aristotelică pe care Piaget a observat-o în mentalitatea copiilor (*Cauzalitatea fizică la copil*, p. 27). Dar poetul posedă secretul de a-i da la o parte atît caracterul pueril, cît şi aspectul de teorie filosofică. Încredinţîndu-se trup şi suflet *imaginaţiei*, poetul se adresează realităţii psihice primordiale: *imaginii*. El rămîne în dinamismul şi în viaţa imaginii. Atunci toate reducţiile raţionale sau

obiective își pierd orice sens. Cînd trăiești această imagine o dată cu Shelley, te convingi că *imaginile nu îmbătrînesc*. Nu ar avea prea mult sens să scriem despre *vîrstele imaginației*, în timp ce o carte ca aceea a lui Leon Brunschvicg despre *Vîrstele inteligenței* oferă o povestire limpede a unei maturizări intelectuale. E ca și cum am spune că imaginația este principiul unei veșnice tinereți. Ea întinerește spiritul, redîndu-i primele imagini dinamice.

Nimic nu-i scapă acestei imaginații dinamizante. Shelley spune, de exemplu, în *Vrăjitoarea din Atlas* (t. II, p. 249): „Uneori ei îi plăcea să urce pînă la acele vîrtejuri din aerul cel mai înalt, datorită cărora pămîntul se rotește în «orbita-i zilnică[1]», și să înduplece Spiritele din acele ținuturi să o lase să se alăture corului lor". Pentru aceste spirite, a cînta înseamnă a acționa, a acționa material. Ele trăiesc în aer, ele trăiesc cu aer. Datorită aerului, întreaga viață și toate mișcările sînt posibile. Pămîntul se rotește datorită mișcării aerului. Uriașul glob pămîntesc are, ca oricare sferă, pentru imaginația dinamică, minunata mobilitate a rotației.

Această astronomie imaginară îl va face pe un raționalist să surîdă; el îl va întreba pe poet ce înseamnă de fapt „orbita zilnică a Pămîntului". Un alt raționalist va acuza poetica „vaporoasă" a lui Shelley pentru faptul că este doar o simplă parafrază a legilor științifice privitoare la expansiunea gazelor.[2] Pentru a susține un astfel de comentariu, Whitehead va aminti entuziasmul manifestat de modernistul Shelley față de științele fizice. Critica literară clasică, avidă de cunoștințe clare, va crede cu ușurință că aceste referiri la știință au fost active. De fapt, a crede că doctrina „expansiunii gazelor" a jucat fie și cel mai mic rol în poetica aeriană a lui Shelley înseamnă a uita de caracterul autonom al reveriei poetice la un mare poet.

Critica – de obicei atît de fină și de nuanțată – a lui Paul de Reul nu este mai pertinentă decît presupunerile matematicianului filosof. El este descumpănit de *Vrăjitoarea din Atlas*, care alcătuiește o ființă complexă „din foc, zăpadă și iubire

[1] Trebuie oare să mai amintim că, în cosmogonia lui Descartes, materia cerului este cea care face ca pămîntul să se rotească în jurul lui însuși? Dovadă că intuițiile unei minți clare nu sînt totdeauna foarte diferite de viziunile unui poet.

[2] A. N. Whitehead, *La Science et le monde moderne*, trad. fr., p. 116.

lichidă". Desigur, un biolog nu va fi de acord cu așa ceva, dar un adevărat visător va simți pe dată forța dinamică a unui asemenea amestec. Dacă focul dă viață, dacă iubirea lichidă – uimitoare invenție! – dă materia iubită, zăpada dă albeața, frumusețea, viziunea culmilor. Zăpada – aici este o zăpadă aeriană, o zăpadă a vîrfurilor de munte – dă ființei create acel aspect ireal care este, pentru Shelley, culmea realității. Și în fața acestor versuri admirabile:

*Yoked to it by an amplhisbaenic snake*
*The likeness of those winged steeds,*

Paul de Reul este „ispitit să se frece la ochi" de mirare. El spune că asemenea pagini țin de psihanaliză și adaugă: „Să întrerupem acest rechizitoriu care nu vrea decît să liniștească conștiința unui critic". Un critic este așadar – ciudată mărturisire! – o conștiință ce trebuie liniștită?

În pagini ce simpatizează mai mult cu opera lui Shelley, Paul de Reul scrisese[1] totuși că versul shelleyan „este organul mai ușor decît aerul, este *aripa* ce-i îngăduie și-i poartă avîntul". De Reul spune de asemenea, și pe bună dreptate, că Shelley „traduce mișcările sufletului sau sufletul în mișcare". Vom reveni asupra caracterului sintetic al imaginației dinamice care pune în mișcare un suflet. Vom vedea că trecerea de la mișcările sufletului la sufletul cuprins în întregime de mișcare este tocmai marea lecție a zborului oniric. Zborul oniric conferă experiențelor visului o uimitoare unitate. El îi dăruiește celui ce visează o lume omogenă care-i permite să verifice, în priveliștile zilei, marile iluminări ale vieții nocturne. Ni se pare că poetica lui Shelley poate fi cel mai bine caracterizată ca zbor oniric ce urcă pînă la lumina deplină.

O mișcare trăită cu totul prin imaginație este adeseori întovărășită de o muzică imaginară. O mare mișcare celestă produce o armonie divină. O astronomie filosofică, ca și astronomia pitagoreică trebuie, meditînd asupra potrivirii dintre numere și timpii revoluțiilor celeste, să provoace toate metaforele armoniei; dar contemplarea poetică, dacă este sinceră și profundă, va înțelege mai firesc aceleași armonii. Filosoful crede că le regăsește în numere tocmai pentru că ele

[1] Paul DE REUL, *De Wordsworth à Keats*, p. 213.

sînt activate în mod firesc în imaginație. Orice adevărat poet care contemplă cerul înstelat *aude* mersul regulat al astrelor. El aude „corurile aeriene", noaptea, „dulcea noapte în mers".

Pentru a auzi ființele din spațiul infinit, trebuie să-ți astupi urechile față de toate zgomotele de pe pămînt; trebuie de asemenea – mai este oare cazul să o spunem? – să uiți toate lecțiile mitologice și școlare. Atunci înțelegi de ce contemplarea este, în noi, o putere creatoare. Simți cum se naște o *voință de a contempla* care este pe dată o voință de a ajuta mișcarea pe care o contempli. Voința și Reprezentarea nu mai sînt două puteri rivale ca în filosofia lui Schopenhauer. *Poezia este cu adevărat activitatea pancalistă a voinței.*[1] Ea exprimă voința de frumos. Orice contemplare profundă este, necesar și firesc, un imn. Funcția acestui imn este aceea de a *depăși* realul, de a proiecta o lume sonoră dincolo de lumea mută. Teoria schopenhaueriană a poeziei e prea dependentă de o teorie a poeziei care evocă frumusețile naturale. De fapt, poemul nu este traducerea unei frumuseți imobile și mute, ci o acțiune specifică.

Al patrulea act din *Prometeu eliberat* este străbătut de acele armonii imaginare *directe*, de acele armonii ce se nasc dintr-o însuflețire a imaginației dinamice. În pagini admirabile, Shelley asociază armonia cînd întunericului, cînd luminii. De exemplu, iată fluierul iernii, imagine cu totul trăită a clarității *substanțiale* ce îmbină claritatea *aerului iernatic* și *claritatea unui sunet ascuțit, dar atît de bine realizat*, încît el pătrunde încetișor în sufletul inspirat (t. II, p. 213): „Ascultați și cum fiecare pauză e plină de sub-note, de tonuri clare și argintii, ascuțite precum gheața, care trezesc, care străpung simțurile și trăiesc în suflet așa cum stelele prelungi străpung aerul de cristal al iernii și se oglindesc în mare". Ascultați săgețile luminii de iarnă. Ele țîșnesc din toate părțile. Întregul spațiu vibrează la zgomotele ascuțite ale frigului. Nu există spațiu fără muzică pentru că nu există expansiune fără spațiu. Muzica

[1] Pentru a răspunde unor obiecții ce ne-au fost făcute cu privire la folosirea cuvîntului *pancalism*, să amintim că l-am împrumutat de la Baldwin. Vrem să exprimăm prin el faptul că activitatea pancalistă tinde să transforme orice contemplare a universului într-o afirmare a frumuseții universale. Cf. J. M. BALDWIN, *Théorie génétique de la réalité. Le Pancalisme*, trad. fr.

este o materie care vibrează. Panthea (t. II, p. 223) iese „din şuvoiul muzical ca dintr-o baie de apă strălucitoare, ca dintr-o baie de lumină azurie“, iar în *Prometeu* (actul II, scena I) răsună în ceruri acest puternic sunet de arcuş:

*Hark! Spirits speak. The liquid responses*
*Of their aerial tongues yet sound.*

Ascultaţi! Spiritele vorbesc. Răspunsurile lichide ale limbilor lor aeriene mai răsună încă.

În timp ce pentru un *pămîntean* totul se risipeşte şi se pierde atunci cînd el părăseşte pămîntul, pentru un *aerian* totul se adună, totul se îmbogăţeşte pe măsură ce el urcă. Aerianul Shelley ni se pare a realiza o *corespondenţă* pe care este foarte instructiv să o comparăm cu *corespondenţele baudelairiene.*

*Corespondenţa baudelairiană* este întemeiată pe un acord profund dintre substanţele materiale; ea realizează una dintre cele mai importante *chimii* ale senzaţiilor, în multe cazuri mai *unitară* decît alchimia rimbaldiană. Corespondenţa baudelairiană este un nod puternic al imaginaţiei materiale. În acest nod, toate materiile imaginare, toate „elementele poetice“ îşi schimbă între ele bogăţiile, îşi hrănesc reciproc metaforele.

*Corespondenţa shelleyană* este o sincronie a tuturor imaginilor dinamice ale imponderabilităţii fantomale. În timp ce corespondenţa baudelairiană reprezintă domnia imaginaţiei materiale, corespondenţa shelleyană reprezintă domnia imaginaţiei dinamice. În metapoetica lui Shelley, calităţile se reunesc în funcţie de reciproca lor imponderabilitate. Ele se sublimează împreună, se ajută să se sublimeze una prin cealaltă într-o nesfîrşită progresiune. André Chevrillon, în al său *Studiu asupra Naturii în poezia lui Shelley*, scrie: „Shelley este numit pe bună dreptate în Anglia poetul poeţilor. Poezia sa este într-adevăr produsul unei duble distilări. Ea este faţă de celelalte poezii ceea ce acestea sînt faţă de real... Volatilă, instabilă, arzătoare, imponderabilă, mereu gata să se sublimeze, ea nu mai are trup“. Cu cîteva pagini mai înainte, André Chevrillon (p. 120) insistase asupra acestei sublimări aeriene: „Toate descrierile au o trăsătură comună şi semnificativă: pe măsură ce se dezvoltă, de la o strofă la alta, obiectul îşi pierde una cîte una caracteristicile individuale şi aspectul solid, transformîndu-se într-o fantomă vagă şi luminoasă“. Această

evanescenţă în lumină este un tip de sublimare cu deosebire netă la Shelley.

Tăcerea Nopţii sporeşte „profunzimea" cerurilor. Totul se armonizează în această tăcere şi în această profunzime. Contradicţiile se şterg, vocile discordante tac, Armonia vizibilă a semnelor cereşti face să amuţească în noi vocile pămînteşti ce nu ştiu decît să se plîngă şi să geamă. Dintr-o dată, Noaptea este un imn impunător: romantismul bucuriei şi al fericirii răsună pe corzile lirei lui Ariel. Shelley este cu adevărat poetul fericit al aerului şi al înălţimii. Poezia lui Shelley *este romantismul zborului.*

Acest romantism aerian al zborului dăruieşte aripi tuturor lucrurilor de pe pămînt. Misterul trece din substanţă în atmosferă. Totul conspiră pentru a da fiinţei izolate o viaţă universală. Pe vremea cînd ascultam cum se coc corcoduşele, vedeam cum soarele mîngîie toate fructele, aurindu-le rotunjimile, şlefuindu-le bogăţiile. Verdele pîrîu, cu aeriana-i cascadă, zguduia clopoţeii florilor de căldăruşă. Un sunet albastru îşi lua zborul. Ciorchinele de flori îşi trimitea la nesfîrşit trilurile spre cerul albastru. Îl înţelegeam pe Shelley (p. 264) (*Epipsychidion*) „şi de pe buzele sale, ca dintr-o zambilă plină cu o rouă de miere, picură un murmur lichid, ce împătimeşte simţurile pînă la leşin, dulce precum pauzele muzicii planetare auzite în extaz". Cînd o floare murmură astfel, cînd clopoţelul florii răsună în vîrful tulpinii, tot pămîntul tace, tot cerul vorbeşte. Universul aerian se umple cu o armonie de culori. Anemonele multicolore colorează cerul imens... Culoarea se contopea cu vocea şi cu miresmele pe vremea cînd florile vorbeau...

Iată de altfel o întrebare foarte precisă: în ce sens trebuie să spunem că un sunet devine aerian? Să răspundem că atunci cînd el se află la limita tăcerii, plutind într-un cer îndepărtat, blînd şi nemărginit. Paradoxul se articulează aici pe relaţia dintre ceea ce este mic şi ceea ce este mare. Infinitul mic al sunetului, *pauza* din armonia florilor zguduie infinitul mare al universului vorbitor. Trăim cu adevărat timpul shelleyan (p. 270) în care „lumina se preschimbă în iubire", în murmur de iubire, iar crinii au voci atît de convingătoare, încît învaţă întregul univers să iubească. Se aud paşii unui vînt nemişcat (p. 251). Se aude *ritmul continuu*, „cu mişcarea lui ce seamănă cu duhul acestui vînt, ai cărui paşi ne adîncesc în somn".

Un exemplu limpede de *corespondențe*, alcătuite în cele mai înalte regiuni ale imaginarului, poate fi găsit la filosoful necunoscut (Louis-Claude de Saint-Martin) care scrie în *Omul dorinței* (t. I, p. 101): „Nu-i ca în întunecata noastră locuință, unde sunetele nu pot fi comparate decît cu alte sunete, culorile cu alte culori, o substanță cu substanța analoagă; acolo totul era omogen.

Lumina vibra sonor, melodia zămislea lumină, culorile erau străbătute de mişcare, pentru că erau vii; iar obiectele erau în acelaşi timp sonore, diafane şi destul de mobile pentru a se întrepătrunde şi a parcurge dintr-o dată întreaga întindere".

Urmînd liniile unor imagini baudelairiene, cobori în cripta simțurilor spre a găsi unitatea în adînc şi în întuneric. La Louis-Claude de Saint-Martin, o mişcare inversă ne îndreaptă către unitatea luminii; mai exact, sinteza dintre lumină, sonoritate şi imponderabilitate determină o *ascensiune în linie dreaptă.* A te roti precum soarele pe cer ar însemna să asculți de o simplă imagine vizuală, ignorînd sensul substanțial al divinei imponderabilități. Dimpotrivă, în cazul *ascensiunii în linie dreaptă*, „puterile din ținuturile" străbătute vin şi sprijină sufletul „cu aripile lor": ele izgonesc cu răsuflarea lor vie rămăşița de întinare pe care sufletul a suferit-o în timpul somnului din lumea de jos; „şi apoi înscriu pe suflet, cu mîinile lor de foc, semnul ce dovedeşte inițierea lui, pentru ca, înfățişîndu-se în ținutul următor, să fie lăsat pe dată să intre şi să primească o nouă purificare şi o nouă răsplată".

Iată sinteza dintre purificare şi răsplată, dintre calitățile fizice şi calitățile morale, care se operează pe „această linie a vieții" : reveria dinamică a aerului. Diafanul, imponderabilul şi sonorul determină un fel de reflex condiționat al imaginației. Asemenea reflexe condiționate, legînd între ele calități imaginare, dau specificitate diferitelor temperamente poetice. Vom avea prilejul să revenim asupra acestei probleme.

## VII

Documente găsite într-o operă atît de particulară precum este cea a lui Shelley ar putea părea excepționale, şi nu am fi îndeajuns de bine pregătiți să înțelegem persistența impresiilor

zborului oniric în reveria trează dacă ne-am limita la cercetarea unei singure poezii. Va fi fără îndoială interesant să-i studiem, din punctul de vedere al imaginaţiei dinamice, pe observatorii cei mai obiectivi ai spiritului uman. Vom afla astfel, în mai multe opere ale lui Balzac, dovezi ale caracterului psihologic real al „ascensiunii psihologic trăite".

De exemplu, povestirea intitulată *Proscrişii*[1] ni se pare în această privinţă o operă foarte simptomatică. S-ar zice mai întîi că, în anumite pagini, romancierul acceptă imagini gata făcute, imagini ce vor fi neîndoielnic taxate drept simple metafore verbale. Dar dintr-o dată cititorul întîlneşte o trăsătură care nu înşală, căci, urmărind-o, simţi că imaginaţia lui Balzac îşi continuă impresiile despre zborul nocturn. Atunci, dacă ne întoarcem la imaginile ce păreau la prima vedere factice, sîntem obligaţi să recunoaştem că ele aparţin unei experienţe onirice reale. Învăţăm să visăm textul pe care critica clasică se mulţumeşte să-l înţeleagă şi, pînă la urmă, să-l treacă cu vederea. Astfel, cînd Balzac ne spune că Dante, „cu Biblia în mînă, după ce spiritualizase materia şi materializase spiritul... admitea posibilitatea de a ajunge, prin credinţă, de la o sferă la alta", noi nu dăm atenţie acestei materii spiritualizate şi acestui spirit materializat, deoarece *înţelegem* atît de repede, încît uităm să imaginăm. Pierdem beneficiul unei imaginaţii materiale care ne-ar îngădui să trăim realitatea puternică a acestei stări mesomorfe, aflată la egală distanţă de spirit şi de materie. Documentul poate deci să pară sărăcăcios şi doar verbal. Dar dacă vrem să *trăim* cu adevărat cuvintele, dacă vrem să înţelegem că acel Dante însufleţit de Balzac vorbeşte fizic, material, vom realiza acea *stare mesomorfă* de fizică imaginară. Pe dată toate metaforele vor deveni coerente, toate metaforele desprinderii de pămînt, ale zborului, ale ascensiunii, ale imponderabilităţii vor apărea din experienţele psihologice pozitive.

De exemplu, iată cum e notată *tensiunea* specifică desprinderii de pămînt (p. 345): „acea tensiune dureroasă prin care ne proiectăm forţele cînd vrem să zvîcnim în sus, precum păsările ce-şi iau zborul". Putem, desigur, să nu acordăm nici un interes acestei notaţii dinamice, să nu ne gîndim decît la

[1] BALZAC, *Les Proscrits*, Ed. Ollendorff, Paris, 1902.

*idei*, să credem că metaforele există doar pentru a sugera idei: dar ar însemna să renunţăm la o întreagă serie de observaţii psihologice, la observaţiile ce ţin de *psihologia proprietăţii*. Pentru a traduce nu doar experienţa elanului, ci pe cea a *voinţei de elan*, psihologia are nevoie de o imagine dinamică foarte specială, foarte importantă, de vreme ce este o imagine intermediară între salt şi zbor, între un discontinuu şi o continuitate. *Tensiunea* pe care Balzac trebuie să o traducă este o tensiune care conferă o suită temporală unei clipe de decizie. Ea este conştiinţa unei forţe care va acţiona şi care va continua un efort. Ea ţine de însăşi esenţa unei psihologii a proiectării, se află în însăşi inima reprezentării şi a voinţei. Această proiectare îşi află prima lecţie în imaginaţia dinamică a zborului. De ce să nu ne aplecăm asupra ei? În prima pagină, găsim de altfel o referire explicită la zborul oniric: „Mă aflam în plină noapte, şi totuşi în preajma zilei. Zburam, luat pe sus de călăuza mea, dus de o putere asemenea aceleia care, în visele noastre, ne răpeşte spre sferele ce nu pot fi văzute cu ochii trupului"[1].

Faptul că zborul are loc la limita dintre noapte şi vis este semnul acelei sublimări *complexe* prin care imponderabilitatea aduce lumină, iar lumina imponderabilitate, ca în „corespondenţele" poetice ale lui Shelley. Această *sublimare complexă* explică şi caracterul material şi totodată dinamic al aureolei care-i înconjoară pe cei ce „urcă". În povestirea balzaciană cititorul care „gîndeşte" o va lua drept o imagine-clişeu. Vrem să fim cititorul care „imaginează", de aceea citim în sensul tare, în sensul fizic, următoarele rînduri: „Aureola care ne încununa frunţile izgonea umbrele din calea noastră ca pe o pulbere impalpabilă". Să trăim deci progresiunea de la abstract la concret, de vreme ce trebuie să însufleţim întotdeauna cuvintele prin imagini. Umbrele sînt izgonite de pe frunte, de pe frunte este izgonit tot ceea ce întunecă privirea, grijile sînt izgonite ca o cenuşă, apoi ca un fum, apoi ca o ceaţă şi mai îndepărtată. Astfel apare aureola, ca o cucerire fizică, lină şi treptată. Este cucerirea unui spirit ce ia treptat cunoştinţă de claritatea sa. În împărăţia imaginarului, lupta se dă între

[1] MEREJKOWSKI, *Dante*, trad. fr., p. 449: „Aripile vii ale lui Dante, acele aripi lăuntrice, sînt contrariul aripilor mecanice, exterioare, ale lui Leonardo Da Vinci şi ale noastre..."

licărire și penumbră, între ceață și ceață, între fluid și fluid. Aureola, sub formă născîndă, nu-și trimite încă razele. Ea se mulțumește să fie stăpînă asupra unei „pulberi impalpabile". Este o materie cu mișcare fericită. Victor-Émile Michelet (*Iubire și magie*, p. 68) scrie: „Corpul astral se mișcă în aureolă ca peștele în apă". De aceea, mai abstract, aureola realizează una dintre formele succesului împotriva rezistenței la a urca. Rezistența la ascensiune este o rezistență ce *se micșorează* pe măsură ce te înalți. Este contrariul rezistenței pămîntului, care sporește pe măsură ce sapi. Iar această observație – mai este oare nevoie să o spunem? – e mai exactă și operează cu mai multă regularitate în lumea imaginară decît în lumea reală, unde domnește aleatoriul.

O imagine cosmică poate de altfel să contribuie la glorificarea aureolei. Pentru cel ce se înalță, orizontul se lărgește și se luminează. Orizontul este pentru el imensa aureolă a pămîntului contemplat de ființa înălțată; are prea puțină importanță dacă această înălțare este fizică sau morală. Cel ce vede departe are privirea limpede, chipul i se luminează, fruntea de asemenea. Fizica idealului este o fizică atît de coerentă, încît acceptă toate reciprocitățile.

Dar în acest caz, dacă vrem, așa cum propunem, să materializăm și să dinamizăm imaginile literare, nu mai există metafore în sensul tradițional al termenului. Orice metaforă conține în sine o putere de reversibilitate; cei doi poli ai unei metafore pot, alternativ, juca rolul real sau rolul ideal. Prin aceste inversiuni, locuțiunile cele mai uzate, ca, de exemplu, *frazele înaripate*, capătă o oarecare consistență materială, o oarecare mișcare reală. Dacă facem efortul de imaginație de a pune în mișcare imaginile, vom materializa cu ușurință, în materia-i aeriană, un text ca acesta: marele proscris „călătorea prin spații, ducînd sufletele pătimașe pe aripile cuvintelor sale, și-i făcea pe cei ce-l ascultau să simtă infinitul, cufundîndu-i în oceanul ceresc. Doctorul explica logic infernul prin alte cercuri, dispuse în ordine inversă față de sferele strălucitoare, care aspirau către Dumnezeu, unde suferința și tenebrele înlocuiau lumina și spiritul. Torturile erau tot atît de inteligibile ca și plăcerile. Termenii comparației existau în tranzițiile vieții omenești, în diferitele ei ambianțe marcate de durere și de înțelegere" (p. 331). Explicația aceasta este, credem noi, mai

curînd fizică, fiziologică, decît „logică". Torturile și plăcerile sînt cu adevărat elementele unei cosmologii. Ele sînt semnele fundamentale ale dublei cosmologii ale unei imaginații terestre și aeriene. Au o legătură cu propria noastră experiență. Aspirația către înălțime își află o semnificație în aparență foarte săracă, dar directă, într-unul dintre dinamismele visului. De ce nu am raporta la ea acea pagină *atît de simplă* din Balzac? Oceanul ceresc este așadar, după părerea noastră, oceanul vieții noastre nocturne. Viața noastră nocturnă este un ocean pentru că noi plutim pe ea. În somn, noi nu trăim niciodată viața nemișcată de pe pămînt. Cădem dintr-un somn într-altul și mai adînc, în noi, ceva din sufletul nostru vrea să se trezească și atunci acel ceva ne înalță. Urcăm sau coborîm întruna. Somnul se menține într-o dinamică verticală. El oscilează între a dormi mai adînc și a dormi mai puțin adînc. A dormi înseamnă a coborî și a urca asemenea acelei jucării – cu un omuleț ce urcă și coboară – sensibile în apele nopții.[1] În noi, noaptea și ziua au o devenire verticală. Sînt atmosfere cu densități inegale în care cel ce visează urcă și coboară în funcție de greutatea păcatelor sale sau de beatitudinea ce-i dă o stare de imponderabilitate. Pricepem așadar de ce Dante încearcă, după cum spune Balzac, să „smulgă din măruntaiele înțelegerii adevăratul sens al cuvîntului *cădere*, care se găsește în toate limbile" (p. 322). Cum s-ar putea spune mai bine că experiența căderii este o *imagine literară primordială?* O vorbim chiar înainte de a o gîndi; ea exprimă o experiență îndepărtată și visătoare. Se află cu adevărat în „măruntaiele" imaginației dinamice. Gravitația este o lege psihică nemijlocit umană. Ea este în noi, este un destin ce trebuie învins, iar temperamentul aerian are, în reveria-i, preștiința victoriei sale. Dante explică, spune Balzac în continuare, „cu luciditate pasiunea, pe care toți oamenii o posedă, de a se înălța, de a urca, ambiție instinctivă, revelație perpetuă a destinului nostru". Simțim că acest text nu evocă ambiția oamenilor de a se înălța în societate, ci că el prelucrează *o imagine originară*

[1] Cf. Gérard DE NERVAL, *Aurélia*, ed. Corti, p. 84: „În acea noapte am visat un vis minunat... Mă aflam într-un turn, atît de adînc în pămînt și atît de înalt în cer, încît întreaga mea existență părea a fi consacrată unui neîncetat urcuș și coborîș".

care își are viața proprie și directă în imaginația naturală. Chiar dacă au o deschidere metaforică, asemenea pagini nu-și capătă adevărata putere decît dacă le înțelegem ca lecții ale unei fizici a moralei, ale unei morale care are o viață simbolică în chiar elementele materiei. Nu sînt metafore, și cu atît mai puțin alegorii. Sînt intuiții revelatorii. Și înțelegem de ce Joachim Gasquet poate să scrie[1]: „Oare mișcarea este rugăciunea materiei, singura limbă pe care o vorbește Dumnezeu? Mișcarea! Prin ea se exprimă în ordinea lor nudă iubirea față de ființe, dorința față de lucruri. Perfecțiunea sa unește, însuflețește totul, căci mișcarea leagă pămîntul de nori, copiii de păsări". Astfel, în nuditatea ei, în perfecțiunea ei, mișcarea esențială, așa cum o vede Joachim Gasquet, este mișcarea verticală care-i leagă pe „copii de păsări", iar același autor adaugă: „Oare Dumnezeu nu plutește în aerul rarefiat, pe culmile sufletului, precum zorile pe zăpezile albe?"

Ni se va aduce fără îndoială obiecția că documentul balzacian pe care l-am comentat este, la urma urmei, un document literar. Ni se va spune că el nu reprezintă decît o evocare literară a figurii atît de tradiționale a lui Dante, că ea poate, orice s-ar spune, trece drept o alegorie. Cînd citești drama *Proscrișii*, ești silit să recunoști că „cunoștințele" lui Balzac despre filosofia evului mediu, despre cosmologia dantescă sînt pur și simplu infantile. Dar cu cît este mai mică erudiția, cu atît rolul imaginației este mai important și cu atît mai directe sînt imaginile. Acest Dante imaginat de Balzac nu reprezintă decît o experiență psihologică a lui Balzac, dar o experiență *pozitivă*; ea poartă marca unui inconștient foarte caracteristic și provine dintr-o lume onirică de o mare sinceritate.

Faptul ne va fi confirmat de o altă operă a lui Balzac. *Seraphita* este, într-adevăr, cu totul dominată de temele psihologice ascensionale. S-ar părea că această povestire a fost scrisă în vederea bucuriei conștiente a ascensiunii inconștiente. Un cititor care intră într-un raport de simpatie dinamică cu această operă îi simte marea influență benefică. Un suflet tulburat precum cel al lui Strindberg, în vremea cînd era, după cum el însuși spune, „osîndit de puterile înalte la infernul

[1] Joachim GASQUET, *Narcisse*, pp. 199, 214.

excremențial", găsește în *Seraphita* o izbăvire.[1] „*Seraphita* devine Evanghelia mea, și mă face să regăsesc legătura cu viața de dincolo în asemenea măsură, încît viața pămîntească mă dezgustă și o nostalgie irezistibilă mă îndreaptă spre cer." Strindberg îl citește pe Swedenborg datorită lui Balzac. Cînd cunoști sinceritatea dramatică a lui Strindberg, nu poți subestima valoarea psihică a tentațiilor ascensionale pe care a aflat-o în *Seraphita*. Strindberg este sfîșiat între cer și pămînt. „Orfila și Swedenborg, prietenii mei, mă ocrotesc, mă încurajează și mă pedepsesc." Este chimist și vizionar. E o ființă cu două mișcări, ceea ce produce în el un fel de *nefericire dinamică*. *Unitatea dinamică* a povestirii *Seraphita* îi este deci adeseori de mare ajutor. Vom încerca să punem în evidență tocmai această unitate dinamică.

În *Seraphita*[2], Balzac, într-o vreme cînd nimic nu îngăduie să se precizeze caracterul organic al funcțiilor de orientare, scrie: „Numai omul are sentimentul verticalității situat într-un organ special". Acest sentiment al verticalității este dinamic în sensul că-l îndeamnă pe om să dobîndească întruna tot mai multă *verticalitate*, să se extindă în înălțime. Omul este însuflețit de nevoia de a părea înalt, de *a-și înălța fruntea*. Și aici metafora trebuie înțeleasă cît mai aproape de realitatea psihologică (p.180): „Séraphîtus se înălța, înălțîndu-și fruntea, ca și cum ar fi vrut să-și ia zborul". S-ar părea că Séraphîtus este tocmai forma mărită, dinamizată a Séraphitei. Fruntea devine astfel mai masculină. Ființa care se eliberează și care va „zbura" își lasă părul în voia vîntului, a vîntului stîrnit de propriul ei zbor. Pagini întregi, precum pagina 239, ne redau psihologia minuțioasă a *desprinderii eroice* urmate de *mișcarea naturală*, de zborul cucerit. Încă o dată vom verifica pe acest caz de pteropsihologie că aripa imaginară este *posterioară* zborului. Simți că ai aripi cînd nu mai faci efortul de a zbura. Ele apar pe dată, ca un semn de victorie, și atunci se desfășoară, ca de exemplu la pagina 184, psihologia zborului planat. Citind această pagină, recunoști de altfel că imaginile dinamice trăite domină imaginile oferite de vedere. Aceste

1 A. STRINDBERG, *Inferno*, trad. fr., pp. 117-118.
2 BALZAC, *Séraphita*, ed. Ollendorff, Paris, 1902, p. 299.

imagini vizuale nu sînt de fapt decît palide amintiri. Nu prin ele se însuflețește verbul creator. Romanul poetic *Séraphita* este, ca și *Louis Lambert*, un poem al voinței, un poem dinamic.

De-a lungul operei, anumite teme materiale contribuie la constituirea imaginii ascensionale. Astfel, în prezentarea unei Norvegii iernatice, prima apariție a personajelor e abia vizibilă; primul cuvînt *uman* rostit de scriitor desemnează o *săgeată*, o săgeată ce străbate cerul îndepărtat. Această săgeată care zboară devine *cuvîntul inductor*, imaginea primă producătoare de imagini secundare. Dacă luăm această imagine drept sistem de analiză, aceasta se ordonează de la sine. Dimpotrivă, dacă ne scapă această imagine inductoare, pagini întregi ni se par obscure, sărăcăcioase, reci și inerte, pentru că nu le-am surprins viața lăuntrică.

Imaginea săgeții reunește corect viteza și direcția. Ea este dinamic inițială. Cînd această imagine a unei simple săgeți care zboară într-un cer de iarnă îi va fi dăruit imaginației toate impresiile de care aceasta este capabilă, scriitorul o va raționaliza prin *schi*, prin *schior*. Schiorul trece astfel la orizont „ca o săgeată". *Dar obiectul real este desemnat după mișcarea imaginată.* Scriitorul descrie personajele, aflate pe schiuri, după ce a participat, datorită imaginației dinamice, la mișcarea lor de săgeată dreaptă și rapidă. Avem aici un caz foarte clar de prioritate a dinamismului asupra formalismului. Ajungem deci întruna la aceeași concluzie: formele poetice sînt depuse de mișcările imaginare tot astfel cum materia, în teoria bergsoniană, este depusă de un elan vital.

Bineînțeles că nu este vorba numai de imagini care trec, de viziuni efemere. Orice mișcare nu este în mod automat un șirag de imagini. *Săgeata* ce însuflețește paginile balzaciene este indiciul unei mișcări ascensionale. Înțelegem atunci rolul ei într-o povestire care-i pretinde cititorului *o participare* profundă la devenirea ascensională. Luăm parte la o ascensiune imaginară dintr-o necesitate vitală, ca la o cucerire vitală îndreptată împotriva neantului. Sîntem acum angajați cu toată ființa noastră în dialectica abisului și a culmilor. Abisul este un monstru, un tigru, un bot larg deschis și lacom de hrană; se pare, ne spune Balzac (p. 174), „că-și zdrobește prada dinainte". Psihologia ascensională, care este în esență o pedagogie a ascensiunii, trebuie să lupte împotriva acestui monstru polimorf.

Séraphîtus îi spune atunci Séraphitei, ce tremură încă, silind-o să-și înalțe capul spre cer: „Privești fără teamă spații încă și mai imense“, și îi arată „aureola albastră pe care norii o desenau lăsînd un spațiu luminos deasupra capetelor lor“ (p.174). „Poate că la acea înălțime tu nu vei mai tremura. Abisul e atît de adînc încît nici nu-i vei mai vedea adîncimea; pare neted ca marea, nedeslușit ca norii, și are culoarea cerului.“

Să încercăm să trăim dinamic această *dominare* exercitată asupra prăpastiei: ne dăm seama că abisul își pierde conturile pentru că ne îndepărtăm de el. Ființa care urcă vede cum imaginea abisului se șterge. Pentru ea, abisul se dezvoltă, se încețoșează, devine tulbure. Toate imaginile animale se destind; în metaforă nu mai persistă decît o vagă animalitate. Printr-un cîștig opus, pentru ființa care urcă, altitudinea se formulează și se diferențiază. Imaginația dinamică este supusă unei finalități de o forță prodigioasă. Săgeata umană își trăiește nu numai elanul, ci și scopul. Ea își trăiește cerul. Căpătînd conștiința propriei forțe ascensionale, ființa umană capătă conștiința întregului său destin. Mai exact, ea știe că este o materie a speranței, o substanță care speră. Se pare că în aceste imagini speranța atinge cea mai mare precizie. Ea este un destin drept.

Urcușul imaginar este deci o sinteză de impresii dinamice și de imagini. În mod firesc, vedem cum se adună pe urmele aeriene ale Séraphitei toate corespondențele shelleyene. Putem citi în capitolul final (p. 348), intitulat *Înălțare*: „Lumina zămislea melodia, melodia zămislea lumina, culorile erau lumină și melodie, mișcarea era un număr înzestrat cu darul vorbirii; totul era sonor și totodată diafan, mobil“.

Trilogia sonorului, a diafanului și a mobilului este, conform tezei susținute în această carte, o producție a impresiei intime de *ușurare*. Ea nu ne este dată de lumea exterioară. Este o cucerire a unei ființe odinioară greoaie și confuză care, prin mișcarea imaginară, ascultînd lecțiile imaginației aeriene, a devenit ușoară, luminoasă și vibrantă. Fără îndoială că putem vedea în toate acestea doar niște zadarnice alegorii. Dar o judecată atît de peiorativă nu poate proveni decît dintr-o lectură care acceptă fără discuție că imaginile formelor sînt esența vieții imaginarului. Dat fiind că imaginile formelor aeriene sînt sărace și inconsistente cînd le comparăm cu formele terestre, *imaginația aeriană* trece drept o *imaginație*

*dispersată*; toți filosofii „pozitivi“, toți desenatorii realului își bat joc de ea. Dar asta nu-i cu putință cînd vrei să redai imaginației sensul ei dinamic. Dacă în cer imaginile sînt sărace, mișcările, în schimb, sînt libere. Or, impresia de libertate *proiectează*, ea singură, mai multe imagini minunate decît toate amintirile „timpului pierdut“. Ea se află la însăși originea *psihologiei proiectante*, a psihologiei care ne populează viitorul. „Libertatea aeriană“ vorbește, luminează, zboară. Ea proiectează deci trilogia sonorului, diafanului și a mobilului.

Cînd am cercetat romanul *Séraphita*, am lăsat deoparte în mod voit realitatea morală subiacentă imaginilor ascensionale. Scopul nostru este, în lucrarea de față, să determinăm condițiile cît mai pur psihologice cu putință a sintezelor imaginare. Un moralist care ar lucra cu datele noastre ar trebui, credem noi, să verifice faptul că, în anumite privințe, *înălțimea* este nu numai moralizatoare, dar și, spre a spune astfel, fizic morală. Înălțimea este mai mult decît un simbol. Cel care o caută, cel care o imaginează cu toate forțele imaginației ce este motorul însuși al dinamismului nostru psihic, recunoaște că ea e material, dinamic, vital morală.

## VIII

Acum cînd, întemeindu-ne pe exemplele luate din Shelley și din Balzac, am arătat imagini poetice dintre cele mai diverse constituite pe baza experienței intime a visului oniric, și cînd înțelegem importanța acestei observații a lui Balzac[1]: cuvîntul „zbor“ este un cuvînt „în care totul vorbește simțurilor“, vom putea să încercăm să citim indicii ale zborului imaginar în imagini parțiale și trecătoare ce adeseori par sărăcăcioase și uzate. Dacă nu ne înșelăm, studiile asupra imaginației dinamice trebuie să pună din nou în mișcare, redîndu-i o nouă viață, imaginea intimă ascunsă în cuvinte. Formele se uzează mai mult decît forțele. În cuvintele uzate, imaginația dinamică trebuie să regăsească forțe ascunse. Toate cuvintele ascund un verb. Fraza este o acțiune, mai mult, o mișcare. Imaginația

[1] BALZAC, *Louis Lambert*, ed. Calmann-Lévy, p. 5.

dinamică este tocmai un muzeu al mişcărilor. Să retrăim deci mişcările pe care ni le sugerează poeţii. De exemplu, cînd Viviane, în *Merlin vrăjitorul* de Edgar Quinet (t. II, p. 20), spune: „De îndată ce întîlnesc o căprioară, sînt ispitită să salt ca ea", un cititor care refuză să sensibilizeze textele va citi fără interes această expresie atît de banală. Dar cum va înţelege atunci peisajele întru totul dinamizate care fac din *Merlin vrăjitorul* o operă atît de puternică sub raport psihologic? Imaginea „banală" revine totuşi cu o insistenţă ce ar trebui să ne impresioneze. Încă din primul volum (p. 326), Quinet scrisese: „Viviane este mai uşoară decît ciuta, e asemenea unei păsări", şi mai scrisese (t. II, p. 27): „Uneori alerg mai repede decît cerbul, spune Viviane. Ajung înaintea lui pe vîrful munţilor, unde mă duce speranţa. Hai să urcăm pe vîrfuri de munte". Viviane este mai uşoară decît ciuta, decît căprioara, decît cerbul, pentru că ea conferă mai multă eficacitate unui zbor ce ţine de aceste imagini, dar care păstrează esenţa dinamică a acestor imagini. Viviane zboară dintr-un *impuls*, datorită unor subite clipe de imponderabilitate. Ea este o forţă de trezire în universul lui *Merlin vrăjitorul*. Viviane aduce în peisajele adormite *clipe* de zbor, iar aceste clipe de zbor şi de trezire sînt atît de caracteristice, încît ar putea servi drept teme unei instantaneităţi a reprezentării pe care un metafizician ar exprima-o astfel: lumea este clipa trezirii mele, reprezentarea dimineţii mele. Dinamismul din *Merlin vrăjitorul* este atît de sugestiv tocmai pentru că aceste *clipe de zbor* sînt clipele zborului omenesc. Zborul obiectiv al păsării ar fi o mişcare prea exterioară fiinţei noastre, prea străină de forţele noastre visătoare; el ne-ar oferi o viziune prea panoramică, o lume în repaus într-o viziune imobilă. Evocînd zborul oniric, Viviane este mai fidelă farmecelor visului decît dacă ar descrie îndelungi reverii cu imaginile vieţii în stare de veghe.

Genii mai puţin aeriene, mai terestre, cum ne pare a fi geniul lui Goethe, vor trăi mai brutal clipa saltului. Vom auzi, în versurile lor, cum călcîiul izbeşte pămîntul. În funcţie de intuiţia lor terestră, pămîntul îi va da putere fiinţei care face salturi. Mitul lui Anteu va fi trăit de Goethe, ca şi de cei mai mulţi mitologi, în sensul terestru. Trăsăturile aeriene vor continua totuşi să existe, dar în bună măsură şterse: vor fi dinamic subalterne. Citim în *Cel de-al doilea Faust* (trad. Porchat, p. 406): „Un geniu, gol şi fără aripi, faun lipsit de

orice bestialitate, saltă pe pămînt: dar pămîntul, reacționînd, îl aruncă în aer și, la al doilea, la al treilea salt, el atinge bolta cea înaltă. Mama îi strigă neliniștită: «N-ai decît să salți și să tot salți, după pofta inimii, dar ai grijă să nu zbori: zborul îți este interzis ». Iar tatăl său cel iubitor îi spune la rîndu-i: « Arcul ce te trimite în sus se află în pămînt: atinge cu degetul cel mare de la picior doar pămîntul, și te vei simți dintr-o dată puternic precum Anteu, fiul pămîntului»". Dar Euphorion nu e conștient de această îmbogățire a ființei sale, el este mai curînd dinamic decît material, mai curînd aerian decît terestru. Euphorion nu-i decît euforia saltului: „Acum, spune el (p. 408), lăsați-mă să sar! Acum lăsați-mă să sar! Nu-mi doresc decît să mă înalț în aer". Înțelegem mult mai bine aceste pagini cînd cunoaștem vraja zborului oniric, cînd trăim dinamic imaginea aripilor de la călcîie!

Cînd Euphorion se zdrobește de pămînt, căderea nu anihilează triumful ființei care a făcut saltul. S-ar părea că, în căderea-i, Euphorion se împarte și că cele două elemente ce ce uneau în el se separă și se întorc fiecare la originea lor (p. 412): „elementul corporal piere dintr-o dată; aureola urcă la cer sub forma unei comete, pe pămînt nu mai rămîn decît mantia și lira". Se vede cu ușurință cît de inerte sînt aceste imagini formale privitoare la aureolă și la liră. S-ar părea că poetul s-a mărginit să le caute sensuri alegorice, recunoscînd astfel implicit că își pierduseră pentru el marea virtute a imaginației dinamice verticale. Însuși ritmul piciorului ce lovește pămîntul s-a putut afla de altfel la baza ritmului muzical. André Schaeffner vede cum într-un dans primitiv se reunesc miturile fraternității pămîntului și ale elanului vegetal. Una dintre originile dansului ar fi aceasta: „pămîntul, această mamă, este călcat în picioare, iar salturile sînt cu atît mai înalte cu cît mai sus va trebui să se înalțe vegetația: e vorba aici de simboluri ale primăverii, de rituri ale fecundității – *Sfînta sărbătoare a Primăverii* va fi plină de asemenea izbiri rituale ale pămîntului cu picioarele – ce dau acestor izbituri și salturi un sens care a fost poate primordial". Ființa umană, în tinerețea-i, în deplina-i dezvoltare, în fecunditatea-i, vrea să țîșnească de pe pămînt. Saltul este o bucurie primordială.

IX

Pentru a termina şi pentru a rezuma cele arătate mai sus, să dăm un exemplu foarte limpede, foarte simplu, cu privire la continuitatea reveriei care uneşte dorinţa de a creşte dorinţa de a zbura. Vom înţelege astfel că, în imaginaţia oamenilor, zborul este o transcendere a înălţării. Vom lua următorul exemplu din Keats (*Poeme şi poezii*, trad. Gallimard, p. 93):

Mă înălţam în vîrful picioarelor pe coama unui deal...
... Timp de o clipă... m-am simţit atît de uşor, atît de liber
De parcă, precum un evantai, aripile lui Mercur
Ar fi fremătat sub călcîiele mele: inima-mi era uşoară,
Şi ochii mei vedeau multe desfătări;
Şi pe dată m-am pornit să fac un buchet
De splendori, strălucitoare, ca laptele, armonioase şi roz.

E un buchet alcătuit din florile cerului. Ca să le culegi, trebuie să te înalţi. „Atît de uşor, atît de liber" – aceste două expresii sînt atît de legate între ele în mod tradiţional, încît uităm să mai căutăm pe ce se întemeiază legătura. Doar imaginaţia dinamică ne poate face să înţelegem această sinonimie. Cele două impresii derivă dintr-unul şi acelaşi tropism al imaginaţiei aeriene. După cum vedem, tropismul, uranotropismul zborului oniric îi poartă pe toţi visătorii aerieni.

CAPITOLUL II

# *Poetica aripilor*

„Cel mai departe zboară aripile impalpabile. Orice fecioară poate fi o mesageră..."
(D'ANNUNZIO, *Orașul mort*, actul I, scena III)

## I

Reveria nu lucrează, precum conceptualizarea, alcătuind, cu imaginile mai multor obiecte asemănătoare, un portret compozit conform metodei lui Galton, care adună pe una și aceeași placă fotografică portretele unei întregi familii. Ea simte acea neașteptată simpatie pentru pasărea care zboară sau care înoată, nu pentru că vede păsările cele mai diferite zburînd prin văzduh și deasupra apei. Mișcarea zborului oferă dintr-o dată, într-o fulgerătoare abstracție, o imagine dinamică perfectă, desăvîrșită, totală. Motivul acestei rapidități și al acestei perfecțiuni constă în faptul că imaginea este dinamic frumoasă. Abstracția frumosului scapă tuturor polemicilor dintre filosofi. În general, aceste polemici sînt ciudat de zadarnice în toate cazurile în care activitatea spirituală este creatoare, atît în ceea ce privește abstracția rațională din matematici, cît și în ceea ce privește activitatea estetică, ce abstrage atît de repede liniile frumuseții esențiale. Dacă am da mai multă importanță imaginației, am vedea cum se limpezesc multe false probleme psihologice. Abstracția, atît de vie, efectuată de imaginația materială și dinamică, ce ne îngăduie să trăim, în ciuda pluralității formelor și a mișcărilor, într-o materie aleasă și dînd urmare entuziasmului unei mișcări alese, scapă, de asemenea, cercetărilor discursive. S-ar părea că participarea la ideea de frumos determină o *orientare* a imaginilor care nu seamănă deloc cu orientarea ezitantă a formării conceptelor.

Și totuși o *abstracție* ne-a dus la acel zbor ce comportă atît de puține detalii, la acel zbor învățat în cursul experienței nocturne și monotone; la acel zbor lipsit de imagini formale, condensat pe de-a-ntregul într-o fericită impresie de imponderabilitate. De vreme ce acest *zbor în sine*, acest *zbor abstract* servește drept ax care reunește imaginile colorate și diverse ale

vieţii din timpul zilei, el ne pune o problemă interesantă: cum se împodobeşte o imagine care, printr-o trăsătură nemijlocită, printr-o abstracţie miraculoasă, este de o frumuseţe primordială?

În elementul ei decisiv, această podoabă nu trebuie să fie o supraadăugare de multiple frumuseţi: uimirea fermecată ar putea fi astfel prolixă. Dar în clipa cînd fiinţa fermecată îşi trăieşte uimirea, ea face abstracţie de un întreg univers, concentrîndu-se pe o singură dîră de foc, pe o mişcare care cîntă.

Dar să evităm generalităţile şi să punem problema în domeniul bine delimitat al poeticii zborului. Pornim de la teza că păsările prilejuiesc imaginaţiei noastre mari desfăşurări nu pentru că penetul lor este strălucitor şi foarte colorat. În cazul păsării, frumos este, în mod primordial, zborul. Pentru imaginaţia dinamică, zborul este o frumuseţe primordială. Nu vedem frumuseţea penetului decît atunci cînd pasărea se aşază pe pămînt, deci cînd ea nu mai este, pentru cel ce visează, o pasăre. Putem afirma că există o dialectică imaginară care desparte zborul de culoare, mişcarea de podoabă. Nu poţi avea totul: nu poţi fi în acelaşi timp ciocîrlie şi păun. Păunul este *terestru.* E un muzeu mineral. Pentru a merge pînă la capătul paradoxului nostru, va trebui să arătăm că în domeniul imaginaţiei *zborul trebuie să-şi creeze propria culoare.* Ne vom da atunci seama că pasărea imaginară, pasărea care zboară în visele noastre şi în poemele sincere, nu poate fi *pestriţă.*[1] Cel mai adeseori este ori albastră, ori neagră: ea urcă sau coboară.

Culorile multiple scînteiază, sînt culorile unor mişcări fremătătoare precum nişte fluturi. Nu le găsim în puternicele reverii care continuă vise fundamentale. Fluturele apare în reveriile amuzate, în poemele care caută în natură pitorescul. În lumea adevărată a viselor, unde zborul este o mişcare omogenă şi regulată, fluturele este un accident derizoriu – el nu zboară, el freamătă. Aripile sale prea frumoase, aripile sale prea mari îl împiedică să zboare.

Sprijinindu-ne deci pe valorizarea onirică pe care am pus-o în lumină în capitolul precedent, vom vedea cum, dintre toate fiinţele zburătoare, numai pasărea continuă şi realizează ima-

[1] Pescăruşul, cu penetul său strălucitor, este o excepţie. El pare a fi adunat toate sclipirile apei.

ginea care, din punct de vedere uman, poate fi numită imaginea primordială, cea pe care o trăim în somnul profund al fericitei noastre tinereți. Lumea vizibilă este făcută pentru a ilustra frumusețile din somn.

## II

Vom arăta pe dată un caz în care valorizarea imaginii păsării este exagerată, în care idealul și realul, visul și realitatea sînt legate între ele cu brutalitate și stîngăcie. Vom prețui mai bine apoi imaginile poetice care îmbină imaginile mișcării și imaginile formei. Aplicăm deci încă o dată un principiu critic pe care l-am comentat adeseori: o imagine poetică prea *precisă* stîrnește rîsul. O imagine, chiar trivială și ridicolă, dar mai puțin precisă, dă naștere unei emoții poetice. Iată de ce, citindu-l pe Toussenel, vom avea adeseori impresia că ne aflăm la limita dintre entuziasm și ridicol: de la o pagină la alta, vom trece de la visul poetului la povestirea vînătorului. În ciuda acestui amestec foarte bizar, Toussenel se arată a fi un mare cunoscător al păsărilor. În prefața lor la cartea lui Delamain despre cîntecul păsărilor, frații Tharaud îi închină un binemeritat omagiu.

Încă din primele pagini ale cărții lui Toussenel intitulată *Lumea păsărilor*, avem certitudinea că această istorie naturală a păsărilor își are centrul de interes într-o istorie naturală a reveriei umane. Toussenel evocă de la bun început (I, p. 3) experiența nocturnă: „Cînd aveați douăzeci de ani, ați simțit uneori în somn cum trupul vostru, devenit mai ușor, părăsește pămîntul și plutește în văzduh, apărat împotriva legii gravitației de forțe invizibile". Și pe dată, în virtutea infinitei blîndeți a zborului oniric, Toussenel valorizează amintirea nopții: „Era, spune el, o revelație dăruită nouă de Dumnezeu și o precunoaștere a bucuriilor vieții aromale..." Viața aromală este o viață viitoare care ne așteaptă atunci cînd vom fi fost redați stării noastre pur aeriene, conform unor adevărate armonii fourieriste privitoare la viața de dincolo. Zborul este astfel o amintire a viselor noastre și totodată o dorință a răsplatei pe care ne-o va da Dumnezeu, de aceea „noi rîvnim la soarta

păsării şi o împodobim cu aripi pe cea pe care o iubim, căci simţim instinctiv că, în sfera fericirii, trupurile noastre se vor bucura de facultatea de a străbate spaţiul aşa cum pasărea străbate văzduhul". După cum vedem, pteropsihologia formulează un ideal, o transcendenţă deja realizată de o experienţă a visului. Conform acestui ideal, omul va deveni o supra-pasăre care, departe de atmosfera noastră, va străbate spaţiile infinite dintre lumi, dus astfel în patria sa adevărată, într-o patrie aeriană, de forţe „aromale".

„Aripa, atribut esenţial al volatilităţii, este pecetea ideală a perfecţiunii în aproape toate fiinţele. Sufletul nostru, evadînd din învelişul trupesc care îl ţine prizonier în această viaţă inferioară, se întruchipează într-un corp glorios mai uşor, mai rapid decît cel al păsării." Oare putem, fără să fim ireverenţioşi, să-l apropiem pe Toussenel de Platon? În *Fedra* (trad. Mario Meunier, p. 89), figurează aceeaşi transcendenţă a aripilor: „Prin natura ei, forţa aripii constă în puterea de a înălţa şi de a conduce ceea ce este greu spre înălţimile unde sălăşluiesc zeii. Din toate lucrurile ce ţin de trup, aripile se află cel mai aproape de divinitate". Prin *materialismul său aerian*, această participare conferă un sens foarte concret doctrinei abstracte a participării platoniciene. De îndată ce un sentiment *se înalţă* în sufletul omenesc, imaginaţia evocă cerul şi pasărea. Astfel, folosind o frumoasă formulă, Toussenel exclamă: „N-am iubit niciodată fără să-mi împodobesc iubita cu aripi"[1] (p. 3).

Ne putem da uşor seama că acele calităţi pe care le capătă pasărea în pteropsihologia lui Toussenel nu au fost cu siguranţă observate într-o activitate vizuală: „Pasărea, spune el (p. 4), vioaie, graţioasă, uşoară, reflectă de preferinţă imaginile adorate, tinere, suave şi pure". De fapt, aceste ultime imagini sînt *realităţile psihice primordiale*. Îi conferim atîtea calităţi *morale* păsării ce străbate cerul zilelor noastre tocmai pentru că trăim prin imaginaţie un zbor fericit, un zbor ce trezeşte în noi o impresie de tinereţe, tocmai pentru că zborul oniric este adeseori – împotriva tuturor lecţiilor din psihanaliza clasică – o

[1] Cf. Francis Jammes, *La légende de l'aile ou Marie-Elisabeth*, p. 77. Cînd Elisabeth aude cum cîntă privighetoarea, ea ştie că pasărea are „o infinită nevoie de a zbura şi de a iubi dincolo de aripile ei". Aripa se află la originea unor numeroase metafore ale expansiunii.

*voluptate a purităţii.* Putem reflecta aici la exemplul foarte limpede al unui simbol sau, mai exact, al unei forţe simbolice, care există înaintea imaginilor. Deja în inconştient, toate impresiile atît de diverse de imponderabilitate, vioiciune, tinereţe, puritate, gingăşie îşi schimbaseră valoarea simbolică. Aripa nu a făcut apoi decît să dea un nume simbolului, iar pasărea a venit abia la urmă, spre a a da simbolului fiinţă.

Felul în care Toussenel crede că poate retrăi actul creator ne arată că materia aeriană şi libera mişcare sînt temele producătoare ale imaginii păsării. Putem spune că, în sfera unei imaginaţii creatoare aeriene, trupul păsării este făcut din aerul care o înconjoară, viaţa ei este făcută din mişcarea care o poartă în sus. Imaginaţia fiind materialistă şi totodată dinamistă, ea nu-i deci nicidecum o imaginaţie a *lucrurilor.* Ea nu *desenează*, ea *trăieşte* valori abstracte. Imaginaţia lui Toussenel uneşte direct *puritatea aerului* cu *mişcarea înaripată* (p. 51): „Pasărea, creată spre a trăi în elementul cel mai subtil şi cel mai pur, este în mod necesar, printre toate tiparele ultimei creaţii, cel mai independent şi cel mai glorios".

Tot astfel, în romanul ei *Violette*, Marceline Desbordes-Valmore scrie[1]: „Păsări! voi, ce zburaţi atît de sus, ce aţi fost înainte de a fi aceste libere cîntece risipite deasupra capetelor noastre? O gîndire înlănţuită, poate; un cuvînt al lui Dumnezeu zăvorît cu de-a sila într-un suflet care s-a sfărîmat în cele din urmă, dîndu-vă vouă aripi şi dîndu-şi-le şi sieşi".

Ni se va spune desigur că asemenea declaraţii nu corespund decît unor vane reverii. Dar vom răspunde totdeauna că aceste *reverii sînt naturale*; că ele prind viaţă *în chip firesc* într-un suflet visător, adică într-un suflet care îşi continuă în timpul zilei experienţele din timpul nopţii. Toussenel nu este, din nefericire, poet: el trăieşte bine continuitatea dintre visul nocturn şi reveria trează, dar nu a cunoscut continuităţile care unesc reveria cu poemul. *Eterna tinereţe* a păsării nu este pentru el decît o impresie confuză, în timp ce ea este de fapt o valorificare uimitoare; el nu a urmărit-o pe acea frumoasă pasăre din poveşti, pe acea pasăre care *ne face să uităm de timp*, care ne smulge din călătoriile lineare de pe pămînt, pentru a ne duce, după cum spune Jean Lescure, într-o *călăto-*

[1] Marceline Desbordes-Valmore, *Violette*, 1839, t. II, p. 203.

*rie imobilă* în timpul căreia orologiile nu mai bat și *vîrsta nu ne mai apasă*. Dar trebuie să recunoaștem că Toussenel, vînătorul, specialistul în păsări împăiate, a înțeles că păsările din vis nu mor. Nici un vis natural nu ne arată moartea unei păsări *care zboară*. Păsările mîngîiate reprezintă un cu totul alt caz; ele mor repede, datorită unei fatalități pe care psihanaliștii o cunosc bine. Niciodată, într-un vis dinamic, o pasăre lovită de moarte nu cade vertical din cer, căci niciodată zborul oniric nu se termină printr-o cădere verticală. Zborul oniric este un fenomen al *fericirii care doarme*, el nu cunoaște tragedia. Nu zburăm în vis decît cînd sîntem fericiți. De aceea, cît de adevărată este această însemnare făcută de Pierre Emmanuel (*Tînărul mort*, *Mesaje 1942*, caietul I):

...nici urmă de tristețe
În fața păsării. Nici urmă de sumbre zboruri...

Pasărea este o forță ce ridică și trezește întreaga natură. În *Dominație* de contesa de Noailles putem citi această pagină, care ar putea fi intitulată verticalitatea primăverii prin pasăre (p. 267): „Primăvara se întoarse. Se năștea pe întreg pămîntul; micuță, ușoară, verde și dreaptă. În păduri se auzea întruna un strigăt de pasăre, strigăt primăvăratic, acrișor și limpede. S-ar fi zis că în gîtlejul iritat al acelei păsări crescuse o frunză nouă și minunată de terebint. Țipa întruna de parcă ar fi vrut să-și încurajeze florile plăpînde ferecate în pămînt. Strigătul ei le spune zambilei, galbenei narcise, lalelei: „Mai loviți o dată, mai străduiți-vă, străpungeți pămîntul cel tare; înălțați-vă, în curînd veți da de aer și de cer, veniți, sînt pasărea voastră..." Următoarea însemnare este încă și mai delicată (p. 265): „E de ajuns să vă vadă trăind, și spiritul se liniștește; suflete ce urcați, neam purtat spre înălțimi, aripi! păsări! noblețe a văzduhului..."

În opera lui Victor Hugo am putea găsi nenumărate imagini în care pasărea este un suflet:

Iubesc. O, vînturi, izgoniți iarna.
Cîmpiile-s înmiresmate.
Iar în pădurea Aser ne pare pasărea
Un suflet ascuns printre crengi.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

De parcă aş pluti în aerul ce mă cheamă.
Şi parcă aş avea un suflet
Din pene de pasăre.

*(Sfîrşitul lui Satan. Cîntul lui Bethphageu)*

Identificarea onirică între imaginea păsării şi puterea intimă a zborului este poate încă şi mai desăvîrşită în aceste frumoase versuri de Jean Tardieu[1]:

Un vis uluitor mă împresoară:
merg şi din mine ies păsări,
tot ce ating e în mine
şi mi-am pierdut marginile.

III

Dacă restabilim cu grijă, conform propunerii noastre, perspectiva onirică din reveriile lui Toussenel, nu ne vom mai mira că în operele sale o ornitologie pur imaginară prelungeşte ornitologia reală. Pentru Toussenel, Dumnezeu nu se mărgineşte să creeze păsări vii şi calde care se joacă în azur şi printre nori. El a creat, de asemenea, „pentru credincioşii săi, tipurile aeriene Peri*, Înger, Silfidă". Şi cum numai ceea ce este superior poate explica ceea ce este inferior, Toussenel deduce în mod mai mult sau mai puţin conştient pasărea din silfidă. Putem spune – o, supremaţie a imaginaţiei! – că există păsări în Natură, pentru că există în mod efectiv silfide şi silfi în aerul imaginar. De vreme ce *puritatea aerului* este cu adevărat creatoare, ea trebuie să creeze silfida înainte de a-l crea pe porumbel, să creeze elementul cel mai pur înaintea celui mai material.

Această filiaţie, care coboară de la *spirite* la fiinţele carnale, e foarte adevărată în ordinea psihologiei imaginaţiei. Psihologii nu o observă, pentru ei că confundă cel mai adeseori

[1] Jean TARDIEU, *Le Témoin invisible*, p. 30.
* Geniu sau zînă în mitologia persană (n. tr.).

procesul imaginării cu cel al conceptualizării, ca şi cum imaginea ar fi un simplu concept vag şi tulbure. Ei contaminează imaginea fundamentală a zborului cu conceptul de păsăre şi nu îşi dau seama că pentru cel ce visează, în ordinea imaginaţiei, zborul şterge imaginea păsării, că realismul zborului împinge pe planul al doilea realitatea păsării. Ei consideră deci că imaginarea unor *fantome* ale aerului e o simplă divagaţie, fără să se întrebe vreodată de ce imaginaţia vrea să vadă fantome într-un element invizibil. Totul pare de altfel că le dă dreptate, pînă şi poveştile! Într-adevăr, aici silfii şi silfidele sînt mult mai puţin numeroşi decît celelalte spirite elementare. Dar raritatea lor este pentru noi doar o dovadă că imaginaţia aeriană este mai rară decît imaginaţia apei, a focului şi a pămîntului, ceea ce nu-i un motiv pentru a o considera mai puţin întemeiată. O imaginaţie aeriană, printr-o fatalitate intimă, trebuie să recreeze spiritele aerului.

De altfel, putem da exemple foarte precise în care vom vedea cum imaginaţia aerului lucrează în sensul filiaţiei de la silf la pasăre. Vom cita un caz care ne pare foarte instructiv, căci el ni se înfăţişează în ambianţa unei gîndiri raţionale, deşi glumeţe. Un călugăr *chartreux* care semnează Vigneul de Marville, în timpul unei serate ce are loc la cartezianul Rohault, profesor de fizică, emite ideea ciudată că *spiritele elementare* care vagabondează prin univers şi care trăiesc în materiile elementare îşi fac sălaşul în trupurile păsărilor, peştilor, mamiferelor, conform determinării propriei lor esenţe. Ele sînt cele care acţionează asupra *spiritelor animale* şi care pun în mişcare animalele-maşini. „Un silf visător se cuibăreşte în maşina unei bufniţe, a unei cucuvele, a unui huhurez; şi, dimpotrivă, un silf vesel şi căruia îi place să cînte se strecoară într-o privighetoare, într-o pitulice sau într-un canar"[1]. Se îmbină aici gîndirea fabricată, gîndirea amuzată, gîndirea visătoare. În general este mult subestimată importanţa inversiunilor, a jocurilor dintre ele, ce arată tocmai influenţa imaginaţiei asupra inteligenţei, influenţa zeflemelei asupra vieţii intelectuale. Acest uşor desen sensibilizează dura teorie a animalelor-maşină; el materializează vaga credinţă în spiritele

[1] Citat de D.-V. DELAPORTE, *Du merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*, 1891, p. 124.

elementare. Venind din două părți, privește cu amuzament dualismul celor doi frați învrăjbiți: visul și teoria.

În singurătate, departe de năstrușnicele idei ale saloanelor științifice, sufletele raționale visează în același fel. Jules Duhem ne amintește că Gassendi afirmă existența efectului proeminent al unui fluid subtil în zborul păsărilor. Pasărea zboară pentru că ea ține de natura unui aer ușor. Va fi imaginată o pasăre numită Stellino care „este atrasă de planeta Mercur și urcă pînă în cea mai înaltă împărăție a aerului spre a i se închina" (citat de Jules Duhem, cap. Electricitate). Pentru a înțelege bine acest text, trebuie să-i conferim atracției despre care este vorba aici ambivalența material-spiritual. „Stellino" este un adevărat *sublimat de pasăre*. Este pasărea îndeajuns de pură pentru a se putea închina zonelor celor mai pure ale atmosferei noastre și pentru a urca doar prin puterea substanței sale ușoare.

Dar visul purității aerului este pentru anumite imaginații aeriene atît de activ, încît îl putem surprinde în inversiuni ale unor imagini materiale incredibile. Firește, căldura lăuntrică a păsării i-a impresionat pe mulți observatori. Ei au pus pe seama focului elementar și pur puterea zborului păsărilor. Au spus că pasărea părăsea pămîntul pentru a trăi în puritatea aerului însorit. Dar atunci iată inversiunea pe care o realizează fără nici o ezitare imaginația unui autor din secolul al XVIII-lea: „... Efectul focului puternic care le însuflețește este salubru în locul unde ele trăiesc, căci el absoarbe aerul cel rău. Iată de ce uliul, prodigios acrobat aerian, este privit în Orient ca un purificator de atmosferă". Cum am putea mai bine dovedi că noțiunea creatoare de imagini este noțiunea de *puritate*? Asemenea inversiuni ale valorilor ne fac să înțelegem mai bine problemele sublimării. Vedem aici acționînd direct *imaginația materială a purității.*

Atunci cum pot oare hotărî psihologii care nu visează care sînt realitățile psihologice ale vieții imaginare? Ei se tem să nu studieze doar niște năzbîtii, și vor totuși să știe cum se alcătuiesc imaginile! Vor să studieze imaginile reale și nu arată nici un interes față de imaginile vii ce se *impun*, în timpul nopții, ochilor noștri închiși! În ceea ce ne privește, nu sîntem departe de a crede că, înainte de a fi o aripă, zborul este un vînt cald. Nu respingem versiunile unui visător care crede că silfida îl va învăța ce-i pasărea. Pentru imaginația dinamică,

prima ființă care zboară într-un vis este visătorul însuși. Dacă îl întovărășește cineva în timpul zborului, atunci acel cineva este în primul rînd silful sau silfida, un nor, o umbră: e un văl, o formă aeriană învăluită, învăluitoare, fericită că e atît de vagă, că trăiește la limita dintre vizibil și invizibil. Ca să vezi cum zboară păsările făcute din carne și din pene, trebuie să te întorci către lumina zilei, să-ți reiei gîndurile omenești, clare și logice. Dar cînd claritatea este prea mare, spiritele somnului dispar. Poezia e cea care le va regăsi, ca reminiscențe ale unui dincolo. Un suflet care nu uită nu se poate înșela: visul, ca și Dumnezeul lui Toussenel, creează *spiritul zburător* înainte de a crea pasărea.

IV

Dacă puritatea, lumina, splendoarea cerului cheamă spre ele ființe pure și înaripate, dacă, printr-o inversiune care nu-i cu putință decît într-o ordine a valorilor, puritatea unei ființe conferă puritate lumii unde ea trăiește, vom înțelege pe dată că aripa imaginară se colorează în culorile cerului și că cerul este o lume de aripi. Și atunci vom șopti, precum Booz adormit, cu vocea sufletului:

> Iar îngerii zburau nedeslușit,
> Vedeai uneori prin noapte trecînd
> Ceva albastru care părea o aripă.

Orice azur dinamic, orice azur tainic este o aripă. Pasărea albastră este produsă de mișcarea aeriană. Așa cum spune Maeterlinck (*Pasărea albastră*, p. 241), „ea își schimbă culoarea cînd o închizi în colivie".

Dacă lumina fragedă și mișcarea fericită produc într-adevăr, în timpul reveriilor, mișcarea albastră, aripa albastră, pasărea albastră, ceva întunecat și greu se va acumula, în schimb, în jurul imaginilor păsărilor de noapte. Astfel, pentru multe imaginații, liliacul este realizarea unui zbor rău, a unui zbor mut, a unui zbor negru, a unui zbor la joasă înălțime – antitrilogie a trilogiei shelleyene a sonorului, a diafanului și a

imponderabilului. Condamnat să bată din aripi, liliacul nu cunoaște odihna dinamică a zborului plutitor. „Vedem, spune Jules Michelet (*Pasărea*, p. 39), că prin el natura caută aripa și nu găsește încă decît o membrană păroasă, hîdă, dar care totuși funcționează ca o aripă."

Sînt pasăre; priviți-mi aripile.

„Dar nu tot ce are aripi e pasăre." Liliacul este, în cosmologia înaripată a lui Victor Hugo, ființa blestemată ce personifică ateismul. El se află în partea de jos a scării valorilor, sub bufniță, corb, vultur (Victor Hugo, *Dumnezeu*). Dar nu întîlnim decît întîmplător problema zburătoarelor simbolice și, pentru a o trata, ar trebui să cercetăm în detaliu problema imaginației animalizante, adică problema imaginației dinamice care se specializează în mișcările animale. Aici nu trebuie decît să marcăm acea linie verticală de-a lungul căreia imaginația dinamică valorizează ființele vii. Intuiția lui Toussenel este – în această privință – foarte instructivă.

În cartea sa *Despre animale* (p. 340), Toussenel scrie: „Liliacul a contribuit cel mai mult la a implanta în imaginația credulă a oamenilor miturile mai mult sau mai puțin fabuloase ale hipogrifului, grifonului, dragonului, himerei.[1] Să observăm cu grijă că optimismul fourierist al lui Toussenel ne îngăduie să afirmăm crearea silfidei de către Dumnezeu și să-i acuzăm totodată de credulitate pe oamenii neliniștiți care vorbesc despre hipogrif și despre himeră. O asemenea contradicție nu impresionează o imaginație atît de net polarizantă către înălțime ca aceea a lui Toussenel. Pentru imaginația aeriană bine dinamizată, tot ceea ce *se înalță* se trezește la ființă, participă la ființă. Și invers, tot ceea ce coboară se disperseazăîn umbre zadarnice, participă la neant. *Valorizarea hotărăște ființarea*: iată unul dintre marile principii ale Imaginarului.

[1] Buffon a definit liliacul ca pe „o ființă-monstru". „mișcarea sa în aer fiind nu atît un zbor, cît un fel de palpitare nesigură, pe care s-ar părea că o execută doar străduindu-se din răsputeri și cu mare stîngăcie".

VI

Acum, după ce am arătat îndelung prioritatea imaginației dinamice asupra imaginației formelor, vom înțelege imposibilitatea cvasitotală de a adapta aripa păsării la forma umană. Această imposibilitate nu-i consecința unui conflict al formelor. Problema își are originea într-o divergență absolută între condițiile zborului omenesc (zbor oniric) și reprezentarea clară prin atribute legate de ființele reale care zboară prin aer. Există, în imaginația zborului, un divorț între imaginea dinamică și imaginea formală.

Ne vom putea da seama de dificultatea problemei figurării zborului omenesc cercetînd toate mijloacele folosite de imaginația formelor pentru a sugera mișcarea zborului. Domnișoara J. Villette a publicat o carte remarcabilă despre *Îngerul în arta occidentală*, unde abundă documentele.

„A-i cere sculptorului (p. 26), spune foarte bine domnișoara Villette, să creeze iluzia imaterialității e un adevărat pariu, într-atît de mult i se opun condițiile sale de muncă." Apare în mod evident că *aripile umane* sînt ceva care mai mult încurcă. Mari sau mici, tîrîndu-se sau înălțate, cu pene sau netede, ele rămîn inerte: imaginația nu reacționează; imaginea, statuia înaripată sînt lipsite de mișcare.

Procedeele indirecte sînt cele care rezolvă cel mai bine – în limita posibilului – problema reprezentării zborului omenesc. Aripile vor fi atunci menținute ca niște semne alegorice ale zborului, pentru a mulțumi tradiția și logica, și vor fi căutate altundeva sugestiile dinamice, a sugera fiind adeseori mai eficace decît a desena. Vom remarca, de exemplu, un fel de preștiință a geniului artistic care atrage atenția către o mișcare ce dinamizează călcîiul. Domnișoara Villette notează, referindu-se la unii îngeri creați de Michelangelo (p. 164), „că o simplă mișcare a gambei ridicate pare a fi de ajuns spre a le călăuzi zborul".

Domnișoara Villette arată și că numeroși artiști s-au inspirat din natație spre a rezolva problema zborului în reprezentarea îngerilor (p. 162): „Cu corpul oblic sau așezat aproape orizontal pe nori, cu bustul înălțat, cu brațele întinse sau cu picioarele ridicate, îngerii străbat firmamentul așa cum înotătorii despică valurile, iar lungile dîre paralele printre care

apar întăresc această iluzie". Imaginația apelor este, în acest exemplu, atît de predominantă, încît ea impune imaginației aeriene imaginea valurilor despicate. Domnișoara Villette reproduce (p. 80, XII) o frescă de Benozzo Gozzoli care este foarte instructivă în această privință. Artificiul pictorului care înlocuiește zborul prin înot ni se pare dintre cele mai interesante, căci am văzut deja că, pentru anumite tipuri de imaginație, există o continuitate de la înot la zbor, dar nu există o continuitate de la zbor la înot. Aripa este esențial aeriană. Înoți în aer, dar nu zbori în apă. Imaginația își poate continua în aer visele despre apă, dar ea nu poate apoi trăi transcendența imaginară inversă. Ne explicăm așadar de ce artiștii urmează în mod inconștient filiația regulată a imaginației dinamice și de ce se slujesc de visul înotului pentru a-i inspira spectatorului sugestiile zborului.

Uneori, sculptorul va obține nu iluzia zborului, ci un fel de invitație la zborul prin simpatie, obligînd ochiul să *parcurgă* forme. Astfel, spune domnișoara Villette (p. 20), el va da „formei proporții elansate al căror efect îl accentuează printr-un joc de draperii simple în care domină linia dreaptă. Privirea urmează aceste linii ascendente și uită de povara materiei". Altfel spus, imaginația dinamică primește de la o formă statică *elansată* un impuls care-i trezește visul înnăscut și o îndeamnă să se înalțe.

Nu vom medita niciodată îndeajuns asupra sintagmei: *o formă elansată,* care este o imagine în care se încrucișează imaginația formală și imaginația dinamică. În această sintagmă, uzura cuvintelor aproape a șters caracteristicile dinamice. Pentru a-i reda imaginii adevărata ei putere și, prin urmare, sensul ei deplin, ar trebui grefată și imaginea reciprocă. Am reanima *forma elansată*, dar am face să se înțeleagă că ea este un *elan format.* În *elanul format* am replasa imaginația dinamică în rolul ei de creator de forme. Trebuie să notăm că orice *formă elansată* tinde către înălțime, către lumină. *Forma elansată* este un *elan format* care se desfășoară în aerul pur, în aerul luminos. E de neconceput o formă elansată care ar tinde să coboare, care ar sugera o cădere. Ar fi – în ordinea imaginației – un profil aerodinamic absurd.

VII

Pentru a trăi la încrucişarea imaginaţiei formelor cu imaginaţia forţelor, să apelăm la o operă cu deosebire eficace, la opera unui poet şi a unui gravor, la opera lui William Blake. Această operă – de un puternic onirism – este însufleţită şi de o *elocinţă poetică* atît de mare, încît ea oferă un exemplu prodigios cu privire la acea *viaţă vorbită* asupra căreia vom reveni în concluzii. Anumite poeme ale lui Blake ar putea fi numite *poeme absolute*, adică poeme care nu transpun idei, dar care înnoadă în înseşi cuvintele lor materia imaginară şi forma fantomelor, mişcarea cuvintelor şi mişcarea trupului, „gîndirea şi mişcarea" sau, şi mai bine, ceea ce vorbeşte şi ceea ce mişcă. De exemplu, „gîndirea care-şi ia zborul" nu este, la Blake, o imagine uzată, o alegorie lipsită de forţă. Această străveche expresie este aici plină de tinereţe, plină de acel entuziasm psihologic care însufleţeşte *Cărţile profetice*. În aceste cărţi profetice, imaginile verbale profetizează. Nu există o gîndire profetică subiacentă. La Balzac, gîndirea „care-şi ia zborul" era, desigur, o mişcare reală, dar o mişcare care rămînea generală, care era supusă unei imaginaţii aeriene monotone. La Blake, *gîndirea „care-şi ia zborul"* capătă pluralismul tuturor zborurilor reale ale păsării. Psihologia blakiană este o veritabilă ornitopsihologie.

În *Viziunile fiicelor Albionului* se perindă vulturul, privighetoarea, ciocîrlia, şoimul, porumbelul, lebăda, furtuna, bocetele şi vîntul... În zece pagini poţi număra cincisprezece lucruri ce zboară şi mai bine de douăzeci şi cinci de zboruri. Zborurile concrete sînt la originea mişcărilor cosmice ce străbat textul. Admirabile imagini ne fac să înţelegem că pentru *imaginaţia dedicată zborului, zborul* pune în mişcare universul, mobilizează vîntul, dinamizează aerul. Astfel, Blake scrie (*Prima carte profetică*, trad. Berger, p. 111): „Pasărea de mare se înveşmîntează cu vîntul iernii". Cum să nu simţi dinamic că pasărea se înveşmîntează cu propriul ei *drum* prin aer, ce-i devine mantie? Şi oare nu tocmai această mantie zbuciumată propagă vîntul? Fiinţe mitologice suflă furtuna, au furtuna în propria lor gură. La Blake, furtuna este creată de întreg corpul. Pasărea de mare este însăşi fiinţa furtunii, este centrul dinamic al furtunii.

Pentru Blake, zborul este libertatea lumii. De aceea dinamismul aerului este întinat de spectacolul păsării prizoniere. În poemele ce urmează celei de-a doua serii de *Cărți profetice* (p. 205), citim următorul emoționant distih:

> Un prihor într-o colivie
> Înfurie întregul cer.

Astfel, pasărea este aerul liber personificat. Să ne amintim că limba germană situează pasărea în inima unei maxime despre libertate. Ea nu spune în mod eliptic: liber precum aerul, ci „liber precum pasărea în aer“, *„frei wie der Vogel in der Luft“*.

Cum să nu simți dinamic *gîndirea vagabondă* din această pagină: „Unde te duci, o, gîndire? Spre ce ținut îndepărtat îți iei zborul? Dacă te întorci pînă în această clipă a nefericirii, vei aduce oare mîngîierea pe aripile tale, o dată cu mierea, roua și balsamul, sau vei aduce otrava din sălbaticele pustiuri, care izvorăște din ochii celor invidioși?“ Cum să ezităm a ridica puțin tonul parcurgînd o asemenea pagină cînd, cu cîteva rînduri mai sus, am citit întrebarea: „Din ce substanță e făcută gîndirea?“ La această întrebare trebuie să răspundem, dacă vrem să înțelegem imaginația blakiană: gîndirea e făcută din ființa creată de mișcarea ei. Gîndirea lui Blake este *materia* unui vînt rece. Gîndirea zborului puternic al vulturului este ea însăși crudă. Ea îl creează pe vulturul vorace. Pentru cine gîndește repede, bătaia de aripi îl devoră pe miel.

Alte aripi vor aduce *mierea*: „Înălțați-vă, aripi strălucitoare, și cîntați-vă copilăreasca bucurie! Înălțați-vă, sorbiți-vă bucuria, căci tot ce trăiește e sfînt“. De data aceasta aripile cîntă.

Dacă îl citim *dinamic* pe Blake, devenim curînd conștienți de faptul că el este eroul unei lupte dintre terestru și aerian. Mai exact, el este eroul *smulgerii*, ființa ce-și înalță capul din materie, ființa stranie care unește două dinamici: ieșirea din pămînt și înălțarea la cer. În cartea sa *Tiriel*, Blake scrie: „Cînd insecta a ajuns la lungimea ei deplină de animal tîrîtor...“ Această *alungire* trezește tot ceea ce are vreo caracteristică de *reptilă* în imaginația noastră dinamică. Dinamica *tîrîtului* a lăsat urme vizibile în multe pagini blakiene, care se luminează cînd sînt citite dinamic, nu cu o energie molatec disponibilă, ci

cu mişcări constituite. Vom putea de altfel compara în această privinţă forţa tîrîtoare la Blake şi mişcarea unduitoare şi moale a *omizii* în *Apocalipsa* lui V. Rozanov[1]. Vom vedea atunci diferenţa dintre mişcarea unui aluat viu şi mişcarea conştientă de solidele-i articulaţii. William Blake este un poet al *dinamismului vertebrat.* Regăsim la el toate imaginile acestuia, el îi trăieşte întreaga istorie, îi cunoaşte toate regresiunile. În ordinea imaginaţiei, ca şi în paleontologie, păsările provin din reptile; multe zboruri de păsări continuă mersul tîrîtor al şarpelui. În zborul lor oniric, oamenii îşi înving carnea tîrîtoare. Invers, în contorsiunile viselor noastre, coloana vertebrală îşi aminteşte uneori că a fost şarpe.[2] Blake scrie (p. 157): „Într-un somn înspăimîntător şi plin de vise, semănînd cu inelele unui lanţ, o imensă coloană vertebrală se răsuci torturată în vînt, punîndu-şi în evidenţă coastele îndurerate, ca o peşteră rotunjită. Şi oase zdravene îngheţară pe toţi nervii bucuriilor ei; şi astfel se scurse prima vîrstă şi o stare de lugubră nefericire".

Să urmărim mai îndeaproape acest coşmar al terestrului pentru a înţelege mai bine visul zborului şi al aerianului. Vom vedea atunci că imaginile aeriene sînt cuceriri tardive, că organismul aerian este o eliberare dificilă.

Să înţelegem mai întîi următorul lucru: conştiinţa celui ce se tîrăşte este *lombară* (p. 161): „Toată ziua viermele se odihnea pe sînu-i. Toată noaptea, în trupu-i, viermele se odihnea pînă cînd a devenit un şarpe, răsucindu-se cu şuieratul său dureros şi cu veninu-i în jurul şalelor lui Enitharmon". Durerea răsucirii are nevoie de vertebre, tortura va crea răsucirea, răsucirea va crea vertebra. Viermele este prea moale pentru a suferi, el va deveni şarpe. Şarpele este fiinţa care are *şale* pe tot trupul. „Încolăcit pe trupul lui Enitharmon, şarpele crescu, aruncîndu-şi solzii. Cu suferinţe înspăimîntătoare, şuieratul începu să se preschimbe în strigăt discordant; dureri de tot felul, chinuri de neînchipuit, numeroase forme de peşte, pasăre, animal, zămisliră o formă de copil, acolo unde înainte fusese un vierme" (p. 161).

[1] V. ROZANOV, *L'Apocalypse de notre temps*, apud *Commerce*, vara anului 1929.

[2] V. HUGO, *L'Homme qui rit*, Ed. Hetzel, 1883, t. II, p. 73. „Coloana vertebrală îşi are reveriile ei."

*Astfel, formele se nasc dintr-o protoplasmă torturată.* Ele sînt *forme* ale durerii. Geneza iese dintr-o gheenă. Ceea ce este înălțat iese din ceea ce este răsucit. Tot ce-i terestru la Blake este supus dinamicii răsucirii. Pentru el răsucirea este o imagine inițială. Priviți-l cum se uită la un creier (p. 165): „Într-atît de bine răsucite erau sforile și într-atît de bine înnodate ochiurile, răsucite precum creierul omenesc".

Din acest univers răsucit, din această gîndire contorsionată care nu a fost înțeleasă tocmai pentru că nu a fost recunoscută tortura-i primordială, se naște acel *principiu aerian* care este *Emanația* blakiană: emanație ce rămîne dureroasă. Ea devine totuși liberă și dreaptă, dar își păstrează suferința inițială a redresării:

Spectrul meu în juru-mi zi și noapte
Precum un animal sălbatic îmi păzește drumul.
Emanația mea, foarte departe în mine,
Plînge întruna pentru păcatul meu.
..............................................................................
Sărmană, palidă, jalnică formă:
Sînt eu în furtună!
Flori de fier și urlete de plumb
Îmi împresoară capul îndurerat.

(trad. Daisy și Jean Audard, *Mesage*, *1939*, pp. 41-43)

La Blake, elementul aerian nu se potolește. El rămîne „energie". Este o energie care exprimă. Faptul a fost bine arătat de Jean Lescure în frumosul său articol din *Mesaje 1939*. Blake „a dat corp acelei energii creatoare care îl soma să o smulgă din confuzia-i inutilă și dureroasă și să o ducă, prin formulare, pînă la existență și la acțiune":

Trezește-te! trezește-te! o, tu, cel ce dormi în ținutul umbrelor, veghează, întinde-te!

Această *tensiune* pregătește redresarea ființei, care este de fapt lecția dinamică ultimă a poeticii lui Blake.

Vom reveni la o poezie mai puțin tensionată, mai specific aeriană. N-am vrut să arătăm decît suferințele unei ființe, prizonieră a pămîntului, dar chinuită de forțele imaginare care

vor să părăsească pămîntul. Pretutindeni, în opera lui Blake, vedem lanţuri întinse de efortul unui nou Prometeu, Prometeul energiei vitale, a cărui deviză ar putea fi: *„Energy is only Life, and is from Body. Energy is eternal Delight.* – Energia este singura Viaţă şi ea vine din Trup. Energia este o veşnică Plăcere". Această energie cere să fie imaginată. *Realitatea* ei este *imaginară*. O energie imaginată trece din starea potenţială în starea activă. Ea vrea să constituie imagini în formă şi în materie, să umple formele, să însufleţească materiile. La Blake, imaginaţia dinamică este o in-formare a energiei. Pentru a-l înţelege pe Blake, cititorul trebuie să înveţe să-şi mobilizeze toţi muşchii trupului şi să alăture acestui efort o răsuflare, o răsuflare mînioasă. Va ajunge astfel să confere adevăratul sens acelui ceva ce ar putea fi numit, pentru a caracteriza inspiraţia blakiană: *inspiraţia gîfîită*. Această răsuflare chinuită este cu adevărat vocea profetică ce vorbeşte în cărţi despre Urizen, Los, Ahania... Într-un „catalog ce descrie tablouri, invenţii poetice şi istorice" pictate de el însuşi (*Mesaje 1939*), Blake scrie: „Un spirit şi o viziune nu sînt, aşa cum moderna filosofie presupune, un abur ceţos sau un nimic; ele sînt organizate şi minuţios articulate dincolo de tot ce poate produce natura muritoare şi perisabilă. Cel care nu imaginează cu trăsături mai puternice şi mai limpezi, şi cu o lumină mai puternică şi mai limpede decît poate vedea ochiul său muritor, nu imaginează deloc" (trad. fr. Jean Lescure). A imagina înseamnă deci să înalţi cu un ton realul. Se pare că fantomele blakiene au cu necesitate o voce profundă, o voce guturală, mai „minuţios articulată" şi ea decît vocile şoptite care vorbesc în poemele în care poetul „nu imaginează deloc". Auzite ca o poezie a răsuflării chinuite, *Cărţile profetice* par a fi nişte litanii ale energiei, nişte *interjecţii care gîndesc*. Mai adînc, sub cuvinte, sîntem siliţi să recunoaştem o imaginaţie care trăieşte o viaţă ce imaginează. William Blake este un rar exemplu de poet înzestrat cu acea *imaginaţie absolută* care comandă materiilor, forţelor, formelor, vieţii, gîndirii, şi care poate legitima o filosofie explicînd, cum încercăm şi noi să facem, realul prin imaginar.

## VIII

În tot capitolul precedent am încercat să facem un prim bilanţ al temelor poetice foarte variate propuse de estetica aripilor sau, mai exact, de energia care dăruie o stare de imponderabilitate şi bucurie. Urmăream un scop general: să ne ocupăm cu cît mai multă precizie de dificila problemă a raporturilor dintre formă şi forţă trăite, şi una şi cealaltă, prin imaginaţie. Nu ne-am crezut autorizaţi să studiem la modul complet toate imaginile care se pot acumula în legătură cu o singură fiinţă. Ar fi totuşi interesant să facem un studiu al diferitelor imagini poetice suscitate de o anume pasăre. O faună de imagini literare ar sluji o doctrină generală a pancalismului, aşa cum fauna imaginilor mitologice, cum a fost ea realizată de Gubernatis, a slujit Mitologia. Dar această îndatorire ne depăşeşte forţele şi, de altfel, oprindu-ne prea mult la anumite exemple, am pierde din vedere proiectul nostru filosofic, care trebuie să se întoarcă întruna la legile *generale* ale imaginarului, la reflecţia asupra elementelor fundamentale ale imaginarului.

Totuşi, vrem să încheiem acest capitol printr-un exemplu foarte particular, care va confirma, credem, teza noastră generală cu privire la supremaţia imaginaţiei dinamice asupra imaginaţiei formelor. Imaginea pe care o avem în vedere este cea a ciocîrliei – imagine prin excelenţă comună diferitelor literaturi europene.

Pentru a începe pe dată polemica, vom observa că ciocîrlia este un strălucit exemplu de *imagine literară pură*. Ea nu este decît *imagine literară*; este un izvor de metafore numeroase, iar aceste metafore sînt atît de directe încît, scriind despre ciocîrlie, credem că descriem o realitate. Dar realitatea ciocîrliei, în literatură, nu-i decît un caz cu deosebire pur şi net al *realismului metaforei*.

Într-adevăr, pierdută în înaltul cerului şi în plin soare, ciocîrlia nu poate exista pentru ochiul pictorului. Ea este prea mică pentru scara peisajului. De culoarea ţărînei, ea nu poate înflori în pămîntul tomnatic. Iată de ce ciocîrlia – care joacă un rol atît de mare în peisajele scriitorului – nu poate figura în peisajele pictorului.

Dacă poetul o evocă, ea apare oarecum la fel de importantă ca pădurea sau rîul, în ciuda oricărei disproporţii.

În *Aventurile unui neisprăvit*, Joseph von Eichendorff acordă ciocîrliei un loc printre marile ființe ale peisajului:

Îl las pe bunul Dumnezeu să cîrmuiască totul,
Pe El, prin care există rîurile
Ciocîrliile, pădurile, cîmpiile,
Pămîntul și cerul.[1]

Dar scriitorul însuși ar putea oare să ne-o descrie cu adevărat? Ar putea oare el cu adevărat să ne stîrnească interesul prin *forma*, prin *culoarea* ei? Michelet a încercat asta în pagini care au emoționat sufletele din popor. Dar această descriere a păsării „sărac înveșmîntată, dar atît de bogată prin inimă și cînt", devine curînd un portret moral. Trebuie să o numim „ciocîrlia lui Michelet". Ciocîrlia „este acum și va rămîne pentru totdeauna o persoană", după cum spune Michelet însuși vorbind despre una dintre păsările descrise de Toussenel (Michelet, *Pasărea*, p. VIII). Forțînd nota, Toussenel îi face mai curînd un portret politic decît un portret moral (Toussenel, t. II, p. 250): „Ciocîrlia poartă mantia cenușie, mohorîtul veșmînt al muncii, al muncii cîmpului, cea mai nobilă, cea mai utilă, cea mai prost plătită, cea mai ingrată dintre munci..." Ea va rămîne pentru totdeauna „cea care-l însoțește pe plugar". Este fiica brazdei; după cum spune Petrus Borel: pămîntul este însămînțat pentru ea.[2] Dar simbolismul moral, simbolismul politic ne îndepărtează de simbolismul natural, de simbolismul cosmic care, după cum vom vedea, are o legătură cu ciocîrlia.

Exemplul lui Michelet și cel al lui Toussenel sînt simptomatice: *a descrie ciocîrlia* înseamnă *a fugi* de munca descriptivă și a găsi o altă frumusețe decît cea descriptibilă. Un „vînător de imagini" cu privire pătrunzătoare, ce se joacă cu caleidoscopul formelor cu deosebită virtuozitate, cum a fost Jules Renard, se vede dintr-o dată, în fața fenomenului ciocîrliei, lipsit de elementul pitorescului (*Istorii naturale, Ciocîrlia*):

N-am văzut niciodată o ciocîrlie și zadarnic mă trezesc înainte de ivirea zorilor. Ciocîrlia nu-i o pasăre pămîntească... Dar ascultați așa cum ascult eu.

[1] Trad. fr. Budelot, p. 12.
[2] Cf. Petrus Borel, *Madame Putiphar*, ed. 1877, p. 184.

Auziţi cum undeva, colo sus, sfărîmă într-o cupă de aer bucăţi de cristal?

Cine-mi poate spune unde cîntă ciocîrlia?

...........................................................................................

Ciocîrlia trăieşte în cer şi este singura pasăre din cer al cărei cîntec se aude pînă la noi.[1]

Poeţii o vor evoca, refuzînd să o descrie. Culoarea ei? Iată cum o zugrăveşte Adolphe Ressé (*Opere complete*, t. I, p. 30): „Şi apoi, ascultaţi: nu ciocîrlia cîntă... ci pasărea de culoarea infinitului". Am spune la fel de bine: de culoarea înălţării. Ciocîrlia este o ţîşnire de sublimare shelleyană: este uşoară, invizibilă. Este o *smulgere* de pe pămînt, pe dată victorioasă: strigătul ei nu are nimic blakian. El nu-i izbăvire, ci nemijlocită libertate. În fiecare inflexiune a cîntului său răsună o tonalitate transcendentă. Înţelegem de ce Jean-Paul (*Jubileul*, trad. fr., p. 19) i-a dat ciocîrliei drept deviză: „Cînţi, deci zbori". S-ar părea că acest cînt e tot mai intens, pe măsură ce pasărea se înalţă. Tristan Tzara (*Grăunţe şi ieşiri*, p. 120) îi acordă ciocîrliei un destin „după" actul final: „Anumite zigzaguri ale ciocîrliei, comportînd o suită după un act final, sînt întotdeauna recomandabile".

De ce oare o *verticală a cîntului* are o asemenea putere asupra sufletului omenesc? Cum de poate ea comunica o asemenea bucurie, o asemenea speranţă? Poate pentru că acest cînt este pătrunzător şi totodată misterios. Chiar cînd se află doar la cîţiva metri de sol, ciocîrlia *sclipeşte* în lumina soarelui: imaginea ei vibrează precum trilurile sale; o vezi cum se pierde în lumină. Pentru a formula această strălucitoare invizibilitate am putea accepta în cadrul poeticii marile sinteze ale genului ştiinţific. Am spune atunci: *În spaţiul poetic, ciocîrlia*

[1] Maurice BLANCHARD, prin jocul şi contrastul dintre imaginile smulse învelişului lor greoi, redă în cîteva rînduri caracterul suprarealist al ciocîrliei: „Ciocîrlii stridente se sfărîmară de o oglindă şi de atunci sînt fructe care cîntă *Aleluia*. Gîtlejurile lor transparente au devenit puncte negre pierdute în ivoriul vertebrelor. Un strigăt de sticlar le-a redat penajului lor de cristal" (*Cahiers de Poésie*, „Le surréalisme encore et toujours", august 1943, p. 9). Ciocîrlia are astfel transparenţa, duritatea, sonoritatea stridentă al sticlei. Iată cum este caracterizat, printr-o materie dură, supramaterialismul ciocîrliei.

*este un corpuscul invizibil pe care-l întovărăşeşte o undă de bucurie.* Această undă de bucurie este primită de un poet ca Eichendorff în timpul unui răsărit de soare (*loc. cit.*, p. 102): „Am văzut pe cer în cele din urmă lungi dîre roşietice, uşoare precum urma unei respiraţii pe o oglindă; o ciocîrlie cînta sus de tot în văzduh, deasupra văii. Atunci o mare lumină mi-a năpădit sufletul în timp ce ascultam acel salut matinal, şi orice teamă mi-a dispărut". Iar filosoful, dedicat funcţiei sale de a fi imprudent, ar propune o teorie ondulatorie a ciocîrliei. El ne-ar face să înţelegem că doar partea *vibrantă* a fiinţei noastre poate cunoaşte ciocîrlia; o poţi descrie dinamic printr-un efort al imaginaţiei dinamice; nu o poţi descrie formal în ordinea perceperii imaginilor vizuale. Iar *descrierea dinamică* a ciocîrliei este cea a unei lumi care se trezeşte şi care cîntă printr-unul dintre punctele ei. Dar îţi vei pierde timpul dacă vei vrea să surprinzi originea acestei lumi, căci ea trăieşte în plină expansiune. Îţi vei pierde timpul dacă vei vrea să o analizezi, căci ea este sinteză pură a fiinţei şi a unei deveniri – a unui zbor şi a unui cînt. Lumea care însufleţeşte ciocîrlia este cel mai nediferenţiat dintre universuri. Este lumea cîmpiei, a cîmpiei din luna octombrie, cînd soarele ce răsare e dizolvat pe de-a-ntregul în ceaţa infinită. O asemenea lume are o bogăţie în profunzime, în înălţime, în volum, dar fără ostentaţie. Invizibila ciocîrlie cîntă tocmai pentru o asemenea lume fără contuturi nete. „Cîntecul ei vesel, uşor, neobosit, ce nu cere nici un efort, pare bucuria unui spirit invizibil care ar vrea să consoleze pămîntul" (Michelet, *Pasărea*, p. 30).

Strălucitoarea invizibilitate a ciocîrliei nu a fost de nici un alt poet mai bine cîntată – în termeni de undă de bucurie – decît de Shelley (*To a skylark*). Shelley a înţeles că era o bucurie cosmică, o bucurie „fără trup", o bucurie mereu atît de nouă în felul cum se revelează, încît s-ar părea că o nouă rasă devine mesagera ei:

*Like an unbodied joy whose race is*
*just begun.*

Precum un nor de foc, ea dă aripi adîncimii albastre. Pentru ciocîrlia shelleyană, cîntecul este ţîşnire spre înalt şi ţîşnirea spre înalt este cîntec, ea este o săgeată ascuţită care aleargă prin sfera de argint. Ciocîrlia sfidează toate metaforele

întemeiate pe forme și culori. Poetul, „ascuns în lumina gîndului“, nu știe armoniile pe care ciocîrlia le răspîndește „la toate răspîntiile cerului“ (Toussenel):

Ce ești noi nu știm;

iar Shelley scrie:

Învață-ne, tu, spirit sau pasăre,
ce blînde gînduri ai.
Nicicînd n-am auzit
o laudă .
o laudă de iubire sau de beție
un val proiectînd ce palpită de farmec divin.

Ea nu exprimă bucuria universului, ci o actualizează, o *proiectează*. Cînd ascultă ciocîrlia, imaginația se dinamizează în întregimea ei, nici o *melancolie* nu-i poate rezista, nici o umbră de plictis. Acea umbră pe care Shelley o numește *shadow of annoyance* nu este oare *plictisul nostalgic* care doarme încă într-un străvechi cuvînt francez trecut într-o limbă străină? Cine nu a simțit această „annoyance“ în singurătatea unei cîmpii luminate de soarele unei dimineți friguroase? Dar cîntul ciocîrliei risipește pe dată acest plictis nostalgic.

Caracterul cosmic al ciocîrliei este evident în această strofă:

*What objects are the fountains*
*Of thy happy strain?*
*What fields, or waves, or mountains?*
*What shapes of sky or plain?*
*What love of thine own kind? what*
*ignorance of pain?*[1]

Iată de ce ciocîrlia ne pare a fi modelul însuși al acelui *romantism al bucuriei*[2] caracteristic poeticii lui Shelley, ideal al aerului care vibrează și care nu poate fi depășit:

[1] Trad. fr. André Chevrillon: „În ce își are izvorul cîntu-i fericit? În ce cîmpii, în ce valuri, în ce munți? În ce înfățișări ale cerului sau ale pajiștii? În ce iubire a propriei tale rase? În ce nesocotire a durerii?“

[2] George MEREDITH: „Ciocîrlia zboară ca și cum în viață totul ar merge bine“ (citat de Lucien Wolff, *George Meredith, poète et romancier*).

Dacă m-ai învăța jumătate din bucuria
Pe care creierul tău o cunoaște,
O atît de nebună armonie ar curge
De pe buzele mele,
Încît lumea ar asculta, în timp ce acum nu sînt
Decît o ființă care ascultă.

Înțelegem acum primele versuri ale poemului: „N-ai fost niciodată pasăre!... o, tu, spirit plin de bucurie". Ființa reală nu ne învață nimic; ciocîrlia este „pură imagine", pură imagine spirituală, care nu-și află viața decît în imaginația aeriană, centru al metaforelor aerului și ale ascensiunii. Vedem că putem vorbi de o „ciocîrlie pură" în chiar sensul în care vorbim de o „poezie pură". *Poezia pură* nu poate accepta îndatoriri descriptive, îndatoriri specifice unui spațiu populat cu obiecte frumoase. Obiectele ei pure transcend legile reprezentării. Un *obiect poetic* pur va trebui deci să absoarbă în același timp întregul subiect și întregul obiect. Ciocîrlia pură a lui Shelley, cu a sa *unbodied joy*, este o sumă a bucuriei subiectului și a bucuriei lumii. A fost luată în batjocură o durere de dinți care nu ar fi durerea nimănui. Dar nici un suflet poetic nu va rîde de această „unbodied joy" care este fericirea unui *univers în expansiune*, a unui univers care se mărește pe măsură ce cîntă.[1] „Ciocîrlia, spune Michelet (*Pasărea*, p. 196), duce la cer bucuriile pămîntului."

Cîntînd speranța, ciocîrlia o creează. Ea este astfel, pentru Leonardo da Vinci, profetesă și tămăduitoare (*Carnetele lui Leonardo da Vinci*, trad. fr., t. II, p. 377): „Se spune despre ciocîrlie că dacă o duci în preajma unui bolnav, ea își întoarce de la el privirea dacă acesta urmează să moară... Dar dacă bolnavul urmează să se vindece, pasărea nu-și ia ochii de la el și datorită ei bolnavul se însănătoșește".

Avem atît de mare încredere în puterea de desemnare a acestei imagini literare pure constituite de *ciocîrlia pură*, încît

[1] Victor POUCEL scrie de asemenea: „Ciocîrlia, acolo sus, nu mai este decît o jubilare în azur, o aud dimineața cînd străbat cîmpia, și mi se pare că eu sînt cel fericit" (*Mystique de la terre. Plaidoyer pour le corps*, p. 78).

Paul FORT, *Ballades françaises inédites*. „Bing-bang și tăcerea": „Auzim în inima cerului o ciocîrlie și cum bat nebunește inimile noastre".

ni se pare că un peisaj aerian își află o unitate dinamică incontestabilă atunci cînd îl putem pune sub semnul unei ciocîrlii din cer.

Iată ca exemplu o pagină din D'Annunzio, unde ciocîrlia nu pare a fi la început decît o metaforă, dar pagina pare a primi de la însăși această metaforă semnul aerian și ascendent:[1]

> Tot cerul de seară răsună de cîntecul miraculos al ciocîrliilor...
>
> ..........................................................................................................
>
> Era un cînt de aripi, un imn al penelor cum altul mai nemărginit nu s-a auzit vreodată... Era simfonia vesperală a primăverii înaripate...
>
> (Simfonia) urca, urca fără pauze (*așa cum urcă și cum cîntă ciocîrlia*). Și, treptat, de sub psalmul pădurilor se stîrni o muzică stridentă, dar care se preschimbă în armonie prin nu știu ce virtute a distanței și a poeziei...
>
> ... Iar clopotele sunau ca pe munții albaștri.

Din toate zgomotele discordante ale unui peisaj zbuciumat, se naște prin această „preschimbare" operată de ciocîrlie în pacea serii, o unitate sonoră, un univers muzical, un imn ce se înalță. O imaginație aeriană va simți fără să șovăie că armonia este hotărîtă de *înălțare*, și va trăi fără dificultate unitatea estetică și totodată morală, continuitatea emoției estetice și a emoției morale din această pagină (*loc. cit.*, p. 139): „Psalmul era fără de sfîrșit. Totul părea că urcă, urcă, urcă întruna, în vraja cîntului. Ritmul Învierii înălța pămîntul. Nu-mi mai simțeam genunchii și nu-mi mai ocupam îngustul loc cu propria-mi persoană; ci eram o forță ascendentă și multiplă, o substanță reînnoită și care alimenta divinitatea viitoare..." Întîlnim aceeași beție multiplă în *Orașul mort* al aceluiași autor: „Întreaga cîmpie e acoperită cu floricele sălbatice care pier. Iar cîntecul ciocîrliilor umple văzduhul întreg. Ah! ce minune! Nu auzisem niciodată un cîntec atît de năvalnic. Mii de ciocîrlii, o mulțime fără de număr... porneau din toate părțile, se avîntau spre cer cu violența unor pietre țîșnite din praștii, păreau nebune, se pierdeau în lumină și nu mai

[1] G. D'ANNUNZIO, *La Contemplation de la mort*, trad. fr., p. 136.

apăreau, mistuite parcă de cîntec sau devorate de soare... Dintr-o dată, una dintre ele a căzut la picioarele calului meu, grea ca o piatră; și a rămas acolo, moartă, trăsnită de beția-i și de bucuria cu care cîntase".

Toți poeții ascultă inconștient de această *unitate a cîntecului* obținută, într-un peisaj literar, de cîntecul ciocîrliei. În frumoasa lui carte despre *George Meredith, poet și romancier*, Lucien Wolff scrie (p. 37): „Cîntecul ciocîrliei nu mai este fervoarea individuală a păsării, ci expresia tuturor plăcerilor, a tuturor entuziasmelor lumii animale și lumii umane, laolaltă contopite". Și el citează aceste versuri din Meredith (*Ciocîrlia care se înalță*): Cîntecul ciocîrliei:

El este pădurile, apele, domoalele turme;
Este dealurile, familia oamenilor,
Pajiști verzi, brune pămînturi sterpe,
Vise ale celor ce trudesc în orașe.
El cîntă seva și viața în floare,
Și nunta dintre soare și ploi.
Este hora copiilor, a semănătorului,
Bucuria și țipătul colinelor smălțuite
Cu ciuboțica-cucului și violete.

S-ar părea că la chemarea ciocîrliei, pădurile, apele, oamenii, turmele – și însuși pămîntul cu pajiștile și dealurile sale – devin aerieni, participă la viața aeriană, primind de la ea un fel de *unitate a cîntului*. *Ciocîrlia pură* este semnul unei sublimări prin excelență: „Ciocîrlia ne emoționează, mai spune Lucien Wolff (p. 40), în ce avem mai pur în noi".

Regăsim aceeași puritate în sfîrșitul prelungit, în acea dispariție și în acea tăcere care se așază la limita cerului. Dintr-o dată nu se mai aude nimic. Universul vertical tace ca o săgeată care nu va mai fi azvîrlită:

Ciocîrlia a murit în văzduh
Căci nu știe să cadă.[1]

[1] SUPERVIELLE. *Gravitations*, p. 198.

## CAPITOLUL III

# *Căderea imaginară*

„Ne lipsesc aripile, dar avem destulă putere să cădem."
(CLAUDEL, *Poziții și propoziții*, II, 237)

## I

Dacă am face dublul bilanț al metaforelor căderii și al metaforelor ascensiunii, am fi impresionați de numărul mult mai mare al celor dintîi. Chiar înainte de orice referință la viața morală, metaforele căderii posedă, se pare, un realism psihologic indiscutabil. Ele dezvoltă toate o impresie psihică ce lasă urme de neșters în inconștientul nostru: teama de a cădea este o *teamă primitivă*. O regăsim ca pe o componentă a unor temeri foarte variate. Ea constituie elementul dinamic al temerii de întuneric; cel ce fuge simte cum i se taie picioarele. Întunericul și căderea, căderea în întuneric pregătesc drame facile pentru *imaginația inconștientă*. Henri Wallon a arătat că agorafobia nu e în fond decît o varietate a fricii de a cădea. Ea nu este frica de a întîlni oameni, ci frica de a nu întîlni un sprijin. La cea mai mică regresiune, tremurăm cuprinși de această teamă copilărească. Visele noastre cunosc ele însele căderi vertiginoase în abisuri adînci. Jack London accentuează drama căderii onirice pînă la a face din ea „o amintire a rasei". Pentru el, acest vis „există încă de pe vremea strămoșilor noștri îndepărtați, care trăiau în copaci. Fiind arboricoli, riscul de a cădea era pentru ei o amenințare mereu prezentă..." (Jack London, *Înainte de Adam*, trad. fr., pp. 27-28). „Să notăm... că în acest vis al căderii care ne este atît de familiar, vouă, mie, tuturor, nu ne strivim niciodată de pămînt... Voi și cu mine coborîm din cei care nu au atins pămîntul (în teribila lor cădere, s-au *agățat de ramuri*); iată de ce nici voi și nici eu nu atingem niciodată pămîntul în visele noastre." În legătură cu această temă, Jack London dezvoltă o teorie a dublei personalități umane: personalitatea onirică și cea rațională, care diferențiază profund viața noastră din timpul zilei de viața noastră din timpul nopții. „Probabil că o altă personalitate, distinctă cade, cînd noi dormim, o personalitate care are deja experiența

acelei căderi, care are de fapt o amintire despre întîmplări trăite de o rasă din trecut, tot astfel cum personalitatea noastră din starea de veghe își amintește de întîmplări din viața noastră trăită în stare de veghe" (p. 29). „Amintirea rasială cea mai comună pe care o avem este visul căderii în spațiu..." Amploarea acestor ipoteze ne face să înțelegem cît de numeroase sînt motivele pentru care *metaforele căderii* se impun psihismelor celor mai variate.

S-ar părea deci că o *psihologie a verticalității* ar trebui să consacre vaste studii impresiilor și metaforelor căderii. Și totuși, noi nu ne vom ocupa de ele decît într-un scurt capitol, și doar cu intenția de a preciza și mai bine ceea ce noi credem că este experiența cu adevărat *pozitivă* a verticalității, care e, după noi, verticalitatea dinamizată în înălțime. Într-adevăr, în ciuda numărului și a realismului impresiilor căderii, credem că axul real al *imaginației verticale* este îndreptat spre înălțimi. Într-adevăr, noi ne *imaginăm* elanul spre înălțimi și îi *cunoaștem* căderea în jos. Or, nu imaginezi bine ceea ce cunoști. Blake a scris pe bună dreptate: „Obiectele naturale mi-au slăbit întruna imaginația[1], abrutizîndu-mi-o și ștergîndu-mi-o". Partea de sus are deci prioritate în raport cu partea de jos. *Irealul* domină *realismul imaginației.* Dat fiind că această teză trebuie justificată cu orice prilej, să arătăm criteriile care ne călăuzesc în alegerea metodei noastre.

Deși imaginile căderii sînt numeroase, ele nu sînt nici pe departe atît de bogate în impresii dinamice pe cît s-ar putea crede la o primă cercetare. Căderea „pură" este rară. Cel mai adeseori, imaginile căderii au o bogăție adăugată; poetul le adaugă împrejurări cu totul exterioare. Atunci el nu ne pune cu adevărat în mișcare imaginația dinamică. De exemplu, pentru a ne emoționa imaginația dinamică, nu slujește la nimic să ni se spună, așa cum face Milton în *Paradisul pierdut*, că Lucifer, azvîrlit din ceruri, a căzut *timp de nouă zile.* Această cădere care durează nouă zile nu ne face să simțim vîntul stîrnit de cădere, iar imensitatea drumului străbătut nu ne sporește spaima. Și dacă ni s-ar fi spus că demonul a căzut timp de un secol, noi n-am fi văzut un abis încă și mai adînc. Vor fi mult

[1] Citat de Herbert READ, *Le Poète graphique*. Apud *Messagers*, 1930.

mai active impresiile prin care poetul ştie să ne comunice *diferenţiala căderii vii*, adică însăşi schimbarea substanţei care cade şi care, în timp ce cade, în chiar clipa căderii sale, devine *mai* grea, *mai încărcată de greşeală*. Această cădere *vie* este cea a cărei cauză, a cărei responsabilitate o purtăm în noi înşine, într-o psihologie complexă a fiinţei decăzute. Îi vom intensifica tonalitatea unind cauza cu responsabilitatea. Astfel tonalizată moral, căderea nu mai este accident, ci substanţă. Orice imagine trebuie să se îmbogăţească cu metafore pentru a da viaţă imaginaţiei. Imaginaţia, principiu prim al unei filosofii idealiste, implică faptul că subiectul, întreg subiectul, trebuie pus în fiecare dintre imaginile sale. A-ţi imagina o lume înseamnă a te considera responsabil, moral responsabil de acea lume. Orice doctrină a cauzalităţii imaginare este o doctrină a responsabilităţii.[1] Orice fiinţă meditativă tremură totdeauna cînd se gîndeşte la forţele-i elementare.

Simbolismul cere deci forţe de legătură mai puternice decît legăturile dintre imaginile vizuale. Fără îndoială că Lucifer este, în opera lui Milton, simbolul căderii morale, dar cînd Milton ni-l înfăţişează pe Îngerul căzut ca pe un *obiect* izbit şi azvîrlit din ceruri, el stinge lumina simbolului. Vertijul cantitativ este adeseori antiteza vertijului calitativ. Pentru a ne imagina vertijul, trebuie să-l redăm filosofiei clipei, trebuie să-l surprindem în diferenţiala sa totală, cînd întreaga noastră fiinţă simte că se pierde. E o devenire fulgerătoare. Dacă ni se dau imagini ale acesteia, trebuie să fie trezită în noi *psihologia* îngerilor străfulgeraţi. Căderea trebuie să aibă *toate sensurile* în acelaşi timp: ea trebuie să fie în acelaşi timp metaforă şi realitate.

## II

Dar nu numai *sărăcia dinamică* a imaginilor căderii ne face să alegem înălţimea ca direcţie pozitivă a imaginaţiei dinamice. Motivul care ne călăuzeşte e mult mai profund: credem că sîntem prin asta fideli esenţei imaginaţiei dinamice.

[1] Otto Rank (*La Volonté de Bonheur*) a arătat în mod insistent raporturile dintre noţiunea de cauzalitate şi noţiunea de culpabilitate.

De fapt imaginaţia dinamică, atunci cînd este abandonată rolului ei de a suscita imagini ale mişcării, cînd nu se mărgineşte să descrie cinematic fenomene exterioare, imaginează *înspre înălţimi.* Imaginaţia dinamică nu propune cu adevărat decît imagini ale impulsului, elanului, avîntului, pe scurt imagini în care *mişcarea produsă are sensul forţei* imaginate activ. Forţele imaginare lucrează totdeauna pozitiv. Imaginaţia dinamică nu e capabilă să ne dea imagini ale rezistenţei. Pentru a imagina cu adevărat, ea trebuie să acţioneze întruna, să atace întruna. Fără îndoială, mişcările reale surprinse de vedere contaminează imaginea dinamică; dar în principiul ei imaginea *vrea* mişcarea sau, mai exact, imaginaţia dinamică este tocmai *visul* voinţei; ea este *voinţa care visează.* Această voinţă care-şi visează reuşita nu se poate nega, şi mai ales ea nu se poate nega în primele-i vise. Astfel, viaţa naivă a imaginaţiei dinamice este legenda izbînzilor împotriva ponderabilităţii. Nici o metaforă dinamică nu se alcătuieşte cu sensul spre partea de jos, nici o floare imaginară nu înfloreşte jos. Nu-i vorba doar de un optimism facil. Concluzia nu este că florile imaginare ce trăiesc dintr-un vis pămîntesc nu sînt frumoase. Dar chiar florile care se deschid în noaptea unui suflet, în inima cald pămînteană a unui om subpămîntean, sînt totuşi flori care urcă. *Ascensiunea* este sensul real al producerii de imagini, este actul pozitiv al imaginaţiei dinamice.

Ni se pare deci cu neputinţă să simţim imaginaţia în act, dacă nu am sensibilizat *mai întîi* axul vertical în sensul ascensiunii. Un infern viu nu-i un infern pe care-l sapi într-o substanţă, e un infern care arde, care se înalţă, care are tropismul flăcărilor, tropismul strigătelor, un infern în care chinurile sporesc întruna. O pedeapsă care ar deveni tot mai dureroasă şi-ar pierde *diferenţiala infernală.* Or, dacă examinăm în principiul ei imaginaţia dinamică a creşterii – dacă, aşadar, nu abordăm creşterea sub un aspect geometric şi abstract –, vom recunoaşte că a creşte înseamnă întotdeauna *a te înălţa.* Unii, în viaţa lor imaginară, se înalţă cu greutate – aceştia sînt pămîntenii. Ceilalţi se înalţă fermecaţi de facila lor putere – aceştia sînt aerienii. Cu elemente imaginare ale pămîntului şi ale aerului putem descrie aproape toate *visele voinţei crescînde.* Totul creşte în împărăţia imaginii.

III

Vom studia deci imaginaţia căderii ca pe un fel de boală a imaginaţiei urcuşului, ca pe o *nostalgie de neispăşit* a înălţimii. Vom da aici un exemplu cu privire la acest sens nostalgic legat de imaginaţia dinamică a abisului. Găsim expresia lui frapantă în această pagină de Thomas de Quincey citată de Arvède Barine[1]: „Mi se părea, în fiecare noapte – nu metaforic, ci literal –, că scobor în prăpastii şi în abisuri lipsite de lumină, dincolo de orice adîncime cunoscută, fără speranţa de a mai putea reveni vreodată la suprafaţă. Şi nu aveam, cînd mă trezeam, sentimentul că *am urcat*". Aici, spre deosebire de felul cum procedează Milton, căderea nu este cronometrată: ea este marcată mai profund prin deznădejde, prin caracterul ei substanţial şi durabil. În noi rămîne ceva care ne răpeşte orice speranţă de a „urca la suprafaţă", care ne lasă pentru totdeauna pradă conştiinţei că am căzut. Fiinţa „se adînceşte" în culpabilitatea ei.

Să observăm caracterul esenţialmente dinamic al acestei noţiuni de abis în opera lui Thomas de Quincey. Abisul nu este *văzut*, întunecimea abisului nu este cauza spaimei. Vederea nu participă deloc la imagini. Abisul este *dedus* din cădere. Imaginea este *dedusă* din mişcare. Thomas de Quincey îşi însufleţeşte textul cu o imagine dinamică directă. Eu cad, deci un abis se deschide sub mine. Cad întruna, deci abisul este insondabil. *Căderea mea creează abisul*, deşi abisul nu-i nici pe departe cauza căderii mele. Zadarnic îmi va fi redată lumina, zadarnic mă voi întoarce printre cei vii. Căderea mea nocturnă şi-a lăsat urma de neşters pe viaţa mea. Nu pot avea sentimentul că am urcat la suprafaţă pentru că acea cădere este de acum înainte un ax psihologic înscris în însăşi fiinţa mea: căderea este destinul viselor mele. Visul, care în mod normal îi redă pe oamenii fericiţi patriei lor aeriene, mă duce departe de lumină. Cît de nefericită e fiinţa cu vise greoaie! Cît de nefericită e fiinţa al cărei vis suferă de boala abisului!

Şi Edgar Poe a ştiut că realitatea căderii imaginare este o realitate ce trebuie căutată în substanţa suferindă a fiinţei noastre. Problema creatorului de abisuri imaginare constă în propa-

[1] Arvède BARINE, *Les Névrosés*, Hachette, p. 55.

garea directă a acestei suferințe. El trebuie să găsească mijlocul de a induce această cădere imaginară în sufletul cititorului *înainte de a derula filmul imaginilor obiective.* Mai întîi trebuie să emoționeze și apoi să arate. Aparatul spaimei discursive nu funcționează decît în al doilea rînd atunci cînd scriitorul a impresionat sufletul printr-o spaimă esențială care-l emoționează pînă în profunzimi. Secretul geniului lui Edgar Poe se întemeiază pe supremația imaginației dinamice. De exemplu, încă de la prima pagină a povestirii *Puțul și pendula* care, în continuare, va fi încărcată de împrejurări înspăimîntătoare, căderea imaginară este tradusă în justa ei tonalitate substanțială.[1] „Dintr-o dată se lăsă întunericul; toate senzațiile se aruncară parcă nebunește, o dată cu sufletul, în Hades. Și universul nu mai fu decît noapte, tăcere, nemișcare. Leșinasem..." Și Poe descrie leșinul ca pe o cădere înlăuntrul ființei noastre, ca pe o cădere ontologică în care dispar rînd pe rînd mai întîi conștiința ființei fizice, apoi conștiința ființei morale. Dacă știm să trăim cu imaginația dinamică la limita celor două domenii – adică dacă sîntem cu adevărat și numai ființa care imaginează, primă formă a psihismului –, vom putea evoca, împreună cu Edgar Poe (p. 114), „toate elocventele amintiri ale prăpastiei de dincolo de lume. Și ce-i această prăpastie? Cum îi vom desluși umbrele de cele ale mormîntului?" Povestirea va deveni apoi, vai!, o mecanică alcătuire placată pe spaimă; își va pierde măreția spaimei adînci, tonul de neagră melodie a sfîșietorului ei început. Dar temele acestei „negre uverturi" vor fi iscusit reluate, astfel încît, în totalitatea ei, povestirea își va păstra una dintre cele mai puternice unități: *unitatea abisului.*

Această *unitate a abisului* este atotputernică, ea înglobînd cu ușurință valori morale. Într-o *Marginallia* (*Povestiri grotești*, trad. fr. Émile Hennequin, p. 209), Poe arată că nimicirea ființei noastre după moarte poate fi presimțită în timpul leșinului. „Și primejdia acelei nimiciri ar putea fi presimțită în timpul somnului și uneori, încă și mai limpede, în timpul leșinului." A-ți pierde cunoștința, a-ți pierde conștiința: sinonimie între imaginație și morală.

[1] Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. fr. Baudelaire, p. 113.

Povestitorul simte de altfel că el nu poate comunica impresia acestei căderi esențiale, la limita morții și a abisului, fără să-i asocieze eforturile celui ce vrea să *urce la suprafață*, pentru „a culege vreo urmă a stării aparente în care îmi alunecase sufletul; au existat clipe cînd visam că izbutesc". Aceste *eforturi* de a urca la suprafață, de a dobîndi conștiința vertijului conferă căderii un fel de unduire, fac din căderea imaginară un exemplu de psihologie ondulatorie în care contradicțiile dintre real și imaginar se înlocuiesc între ele la nesfîrșit, întărindu-se și inducîndu-se printr-un joc al contrariilor. Atunci vertijul se accentuează în această dialectică tremurată a vieții și a morții, atinge *căderea infinită*, experiență dinamică de neuitat care a marcat profund sufletul lui Edgar Poe (p. 115): „Aceste umbre ale amintirii îmi înfățișează foarte nedeslușit mari figuri care mă luau și, în tăcere, mă duceau în jos, – tot mai în jos, – încă tot mai în jos, – pînă în clipa cînd o amețeală oribilă mă cuprinse la simpla idee a infinitului coborîrii... Apoi, se iscă sentimentul unei neașteptate imobilități în toate ființele dimprejur; ca și cum cei care mă purtau – un cortegiu de spectre! – depășiseră, coborînd, limitele nelimitării, și s-ar fi oprit, învinși de infinitul plictis al activității lor... și apoi totul nu mai este decît nebunie – nebunia unei memorii care se zbuciumă în abominabil". După cum vedem, acest comentariu ce îmbină o rațiune ce se „prăbușește", un trup ce „leșină", o imaginație care „cade", realizează foarte bine legătura dintre imagine și metaforă, atît de caracteristică pentru „imaginea literară". O dată cu „imaginea literară" a căderii, vedem cum apare acțiunea *comentariului* asupra *fabulației*, căci propriul imaginației literare constă în a-și *comenta* imaginile. Comentariul proiectează spiritul în toate direcțiile, el evocă un trecut enorm, concentrează o masă polivalentă de vise și de spaimă. Prin chiar aceasta, fabulația propriu-zis imagistică este redusă la minimum; „cortegiul de spectre" nu capătă chip; nu se face nici un efort spre a li se da un trup sau măcar o consistență. Poetul știe că mișcarea se poate imagina *direct*; imaginația lui dinamică are încredere în imaginația dinamică a cititorului, care trebuie să înțeleagă vertijul *„cu ochii închiși"*.

Dacă nu ai această cunoaștere dinamică a leșinului imaginar, a căderii ontologice, a tentației ondulatorii a leșinurilor, dacă nu faci eforturi pentru a renaște și pentru a urca la suprafață, nu poți cu adevărat să trăiești în lumea imaginară, în

această lume în care elementele materiale vin să viseze în noi, în care materia lucrurilor simbolizează cu materia „împăienjenită din vreun vis" (p. 114). „Cel care n-a leşinat niciodată nu-i cel ce descoperă ciudate palate şi chipuri bizar de familiare în jăraticul arzător; nu el este cel ce contemplă plutitoarele prin văzduh, melancolicele vedenii pe care vulgul nu le poate întrezări; nu el e cel ce meditează asupra parfumului vreunei flori necunoscute, nu mintea lui se pierde în misterul vreunei melodii care pînă atunci nu-i reţinuse niciodată atenţia." Această sensibilitate, rafinată de descreşterea fiinţei, este pe-a-ntregul dependentă de imaginaţia materială. Ea are nevoie de o mutaţie care face din fiinţa noastră o fiinţă mai puţin terestră, mai aeriană, mai deformabilă, mai puţin apropiată de formele desenate. Această sensibilitate sporită de diminuarea fiinţei în noi este supusă, parcă printr-o inducţie directă, influenţelor fizice ale cuvîntului. Cuvîntul, dacă se risipeşte în evocarea unor imagini vizuale, îşi pierde o parte din putere. Dar cuvîntul este insinuare şi fuziune de imagini; el nu este un troc de concepte solidificate. Este un fluid care ne emoţionează fiinţa fluidică, un suflu care modelează în noi o materie aeriană cînd fiinţa noastră şi-a „atenuat" partea sa de pămînt. De aceea, pentru Edgar Poe, care a cunoscut starea cînd, în vis, plutim în aer, cînd ne luptăm împotriva *spiritului căderii* care vrea să ne scufunde, puterea cuvintelor este aproape o putere materială, guvernată de imaginaţia materială (*loc. cit.*, p. 243). „Şi în timp ce-ţi vorbeam astfel, n-ai simţit cum mintea îţi este străbătută de un gînd despre *puterea materială a cuvintelor*? Fiecare cuvînt nu-i oare o mişcare creată în aer?" Nimic nu evocă aici un ocultism. E vorba de o reverie mai simplă şi mai directă. Se pare atunci că meditaţia din poemele dinamizate care sînt povestirile lui Poe – povestiri ce sînt adeseori splendide texturi de *imagini literare pure* – ne încorporează într-un sistem de mişcări ale expresiei. Limbajul, văzut din această perspectivă, admite *asocieri de mişcări* aşa cum admite *asocieri de idei*. Căderea imaginară, vorbită în dinamica ei corectă, ne modelează dinamic imaginaţia; ea sileşte atunci imaginaţia formală să accepte imagini vizuale fantastice pe care nici o experienţă făcută în stare de veghe nu le-ar putea suscita. Imaginile nasc direct din vocea murmurată şi insinuantă. Natura vorbită este un preludiu la natura naturantă. Dacă-i acordăm locul ce-i revine Verbului creator de

poezie, dacă ne dăm seama că poezia creează un psihism ce creează la rîndu-i imagini, vom mări schema tradițională cu doi termeni: natura vorbită suscită natura naturantă care produce natura naturată – pe care o ascultăm în natura care vorbește. Da, așa cum au spus atîția poeți, pentru cine o ascultă natura e vorbitoare. Totul vorbește în univers, dar omul, marele vorbitor, spune primele cuvinte.

De aceea, în totalitatea mișcărilor pe care le studiem, cu cît sufletul vorbit va fi mai căzător, cu atît mai fantastice vor fi spectacolele ce i se vor oferi în cădere. În general, sufletul trebuie să fie *mobilizat* pentru a primi viziunile oricărei *invitații la călătorie*; el trebuie să fie mobilizat în jos pentru a găsi imaginile prăpastiei negre, imagini pe care vederea obișnuită și rațională e cu totul improprie să le sugereze. Din acest punct de vedere, este foarte instructiv pentru psihologia imaginației să compare o povestire ca *O coborîre în Maelstrom* cu povestirea care se pare că i-a dat naștere. Vom avea aici un bun mijloc de a măsura distanța care desparte o povestire *imaginată* de o povestire *imaginară*, și vom înțelege astfel *autonomia imaginației*, teză care, vai!, nu și-a găsit încă filosoful.

Pentru a face această comparație, nu posed, din nefericire, decît versiunea franceză a povestirii cu pricina. Ea figurează în volumul al nouăsprezecelea din *Călătorii imaginare, vise, viziuni și romane cabalistice* (Amsterdam, 1788). Povestirea este publicată după *Călătoria lui Nicolas Klimius în lumea subterană*, carte pe care Edgar Poe o citează printre cele citite împreună cu Roderick Usher în tulburătoarele seri de veghe din casa Usher. Cea de-a doua povestire din această culegere, cea care ne interesează, este intitulată *Relatarea unei călătorii de la polul arctic la polul antarctic prin centrul lumii*. Autorul ei este necunoscut. Lucrarea, spune editorul *Călătoriilor imaginare*, a fost tipărită pentru prima oară în 1723[1].

Precizia geografică a celor două povestiri, *Coborîrea în Maelstrom* și *Călătoria în centrul pămîntului*, nu ne îngăduie

[1] În același an a apărut la Rouen o carte anonimă, *Principales merveilles de la nature*, în care se găsește o descriere amănunțită a prăpastiei norvegiene, numită „buricul mării". Prin această prăpastie sînt distribuite toate apele mării, „tot astfel cum artera, în corpul omenesc, distribuie sîngele în toate venele omului". Ca și Poe, autorul cărții trimite la Kircher.

să ezităm cu privire la apropierea pe care o propunem. Autorul din secolul al XVIII-lea scrie: „Eram atunci la latitudinea de 68 grade și 17 minute", și nu precizează longitudinea. Edgar Poe scrie (p. 222): „Sîntem acum – reluă el în felul acela minuțios care-l caracteriza – pe chiar coasta Norvegiei, la latitudinea de 68 de grade". Deși îi plăcea mult să fie exact cînd era vorba de domeniul maritim, Edgar Poe a renunțat la menționarea celor 17 minute.

Avem același punct de plecare, aceeași atmosferă geografică, aceeași grijă de a evoca în prealabil legende populare pentru a dărui povestirii o tradiție, dar toate aceste date inițiale nu fac decît să scoată și mai bine în evidență diferența dintre cele două imaginații. Cea a povestitorului din secolul al XVIII-lea găsește un pretext în fantasticul din lucruri pentru a evoca fantasticul din viața socială a oamenilor. Dintr-un ținut imaginar, el face foarte curînd o utopie socială. În momentul cînd povestirea, bine pornită, ar putea deveni dramatică precum un vis, naratorul începe să descrie un somn fără vise. El se va trezi din acel somn pentru a zugrăvi moravurile oamenilor subterani, așa cum autorul *Scrisorilor persane* zugrăvește moravurile pariziene.

Dimpotrivă, imaginația lui Edgar Poe *se onirizează* treptat, de îndată ce am trecut de prima pagină; altfel spus, Edgar Poe face pe nesimțite imaginar din real, ca și cum funcția însăși a perceperii neobișnuitului ar fi de a declanșa vise. Să urmărim puțin această onirizare progresivă; vom vedea că ea confirmă teza noastră despre necesitatea de a angrena imaginile pe o mișcare imaginară fundamentală.

De vreme ce e vorba de o călătorie în adîncuri, de vreme ce e vorba de a provoca o reverie a căderii, trebuie să pornim de la impresiile de vertij. Încă de la începutul povestirii, înainte de întîmplările înspăimîntătoare, înainte de a expune cauzele *obiective* ale spaimei, scriitorul se străduiește să sugereze vertijul ce-i cuprinde pe cei doi interlocutori, pe cel ce vorbește precum și pe cel ce ascultă. *Acest vertij resimțit în comun este prima încercare de a fi obiectiv.* Încă de la a doua pagină a povestirii, vertijul este atît de profund, încît naratorul poate să scrie: „Mă străduiam zadarnic să scap de gîndul că furia vîntului punea în primejdie însăși temelia muntelui". Vertijul a trecut din starea sinestezică la idei, impresia

sinestezică a vertijului este comentată prin ideea de mobilitate extremă. Nimic nu-i stabil, nici chiar muntele.

Metoda lui Poe, care constă adeseori în a raporta realul la vis, este aici cum nu se poate mai limpede. Cînd Poe descrie corabia tîrîtă de valuri în vîrtejul Maelstromului, el nu găseşte o soluţie mai bună decît comparaţia dintre coborîre şi o cădere într-un coşmar: „O mare uriaşă ne cuprinsese din spate şi ne tîra cu ea – sus, tot mai sus –, parcă vrînd să ne împingă pînă în cer. N-aş fi crezut niciodată că un val poate să urce atît de sus. Apoi coboram descriind o curbă, alunecînd şi cufundîndu-ne, ceea ce-mi dădea o stare de greaţă şi de ameţeală, ca şi cum aş fi căzut în vis din înaltul unui munte uriaş". Nu începi să citeşti această povestire cu vie simpatie – sau cu o antipatie neliniştită, căci există psihisme care sînt mai curînd revoltate decît atrase de povestirile lui Edgar Poe – decît în clipa cînd simţi, împreună cu naratorul, *greaţa coborîrii*, adică atunci cînd inconştientul este tîrît într-o experienţă a vieţii elementare. Trebuie atunci să recunoşti că spaima nu vine din *obiectul*, din *spectacolele* sugerate de povestitor; spaima se însufleţeşte şi se reînsufleţeşte întruna în *subiect*, în sufletul cititorului. Naratorul nu şi-a pus cititorul într-o situaţie înspăimîntătoare, el l-a pus în *situaţia de spaimă*, emoţionînd imaginaţia dinamică fundamentală. Scriitorul *a indus* nemijlocit în sufletul cititorului coşmarul căderii. El regăseşte o greaţă oarecum primitivă care se leagă de un tip de reverie înscrisă adînc în natura noastră intimă. Vom recunoaşte această *primitivitate a visului* în multe dintre povestirile lui Edgar Poe. Visul nu este un produs al vieţii în stare de veghe. El este starea subiectivă fundamentală. Un metafizician va putea vedea aici în acţiune *un fel de revoluţie coperniciană a imaginaţiei*. Într-adevăr, imaginile nu se mai explică prin TRĂSĂTURILE lor obiective, ci prin SENSUL lor *subiectiv*. Această revoluţie înseamnă că situăm:

visul înaintea realităţii,
coşmarul înaintea dramei,
spaima înaintea monstrului,
greaţa înaintea căderii;

pe scurt, imaginaţia este, în subiect, destul de vie pentru a-şi impune viziunile, spaimele, nefericirea. Deşi visul este o reminiscenţă, el este reminiscenţa unei stări anterioare vieţii, stării vieţii *moarte*, un fel de doliu înaintea fericirii. Vom putea face

încă un pas situînd imaginea nu numai înaintea gîndirii, înaintea povestirii, ci înaintea oricărei *tulburări*. Un fel de *măreție sufletească* este asociată spaimei din poeme, iar această măreție a sufletului nefericit dezvăluie o natură atît de primordială, încît ea asigură pentru totdeauna imaginației primul loc. Este imaginația care gîndește și este imaginația care suferă. Ea e cea care acționează. Ea se descarcă nemijlocit în poeme. Noțiunea de simbol e prea intelectuală. Noțiunea de experiență poetică e prea „experimentală". Gîndirea și experiența vagabonde nu mai sînt de ajuns pentru a atinge primitivitatea imaginarului. Hugo von Hofmannsthal (*Convorbire despre poezie, Scrieri în proză*, p. 160) scrie: „Nu vei găsi termeni intelectuali și nici chiar emotivi cu ajutorul cărora sufletul să se poată descărca de asemenea stări, tocmai de asemenea stări, doar o imagine îl eliberează". Imaginea dinamică este o realitate primordială.

Deși tema căderii este atît de săracă, Edgar Poe știe să ofere, prin cîteva imagini obiective, o hrană care alimentează visul fundamental, care face să *dureze* căderea. Pentru a înțelege imaginația lui Poe, trebuie să trăim această *asimilare* a unor imagini exterioare de către mișcarea *căderii intime*, și trebuie să ne amintim că această cădere este un leșin, o moarte. Lectura poate fi atunci făcută printr-o asemenea identificare încît, după ce a închis cartea, cititorul rămîne cu impresia că „nu a urcat la suprafață".

Reveria lui Edgar Poe fiind o reverie a lucrurilor grele, ea îngreunează toate obiectele. Pînă și adierile de vînt capătă o anume greutate, o lentoare în draperii, în catifele. În cursul povestirilor ca și în multe poeme, pe nesimțite, toate *vălurile* devin mai grele.[1] Nimic nu-și ia zborul. Orice cunoscător în ale viselor va înțelege: *zidul drapat*, în poetica lui Edgar Poe, este *zidul din vis ce trăiește cu încetineală, zidul moale, prin care freamătă moi și aproape imperceptibile unduiri (Puțul și pendula*, p. 113). Cea de-a șaptea sală – ultima – din palatul lui Prospero, în *Masca Morții roșii* (p. 158), este „întru totul îngropată în bucăți de catifea neagră care căptușeau pe de-a-ntregul plafonul și zidurile și cădeau în valuri grele pe un

[1] Cf. Edgar Poe, *Le Corbeau*.

covor tot de catifea neagră". În *Ligeia*, zidurile, uimitor de înalte, „erau acoperite de sus pînă jos cu o tapiserie grea și masivă, ce cădea în valuri uriașe – tapiserie făcută din aceeași materie ce fusese folosită pentru covorul de pe jos, canapele, patul de abanos, baldachinul patului și somptuoasele perdele care ascundeau în parte fereastra". Apoi draperia va fremăta, mișcîndu-și cutele largi, dar rămînînd mereu grea. Dacă evocăm toate camerele dramatice din opera lui Edgar Poe, vom simți în acțiune această *greutate învăluitoare*. Toate obiectele sînt totdeauna *ceva mai* grele decît le percepe cunoașterea obiectivă, contemplarea statică. O oarecare *voință de a cădea* – boală a voinței de a țîșni – le este comunicată de imaginația dinamică atît de specială a poetului:

Și pe fiecare formă fremătătoare
Perdeaua, vast linţoliu,
Coboară cu violența unei furtuni.

Pe fiecare lucru, ca o oribilă mîngîiere, Moartea își pune vălul greu.

Tot așa cum îngreunează obiectele, reveria greoaie a lui Edgar Poe îngreunează și *èlementele*. Am studiat, în cartea noastră despre imaginația apei, o apă specifică poeticii lui Edgar Poe, o apă grea și înceată. Aceeași încetineală, aceeași greutate sînt impuse, în poeme și în povestiri, aerului liniștit. Senzația dinamică „de slăbire a sufletului" este realizată într-o *atmosferă apăsătoare*. Puțini poeți știu să *activeze* această imagine banală. Îi vom simți ciudata putere dacă vom citi, *ca pe un poem*, cu încetineala pătrunzătoare cu care trebuie citite poemele în proză – poemele al căror ritm se află *în gîndire* –, *Prăbușirea Casei Usher*. Trebuie să-l recitim dinamic, cu o dinamică a încetinelii, ținînd ochii întredeschiși, punînd surdină părții imagistice care nu-i decît un arpegiu de viziuni deasupra melodiei dinamice a ponderabilității. Atunci, treptat vom simți *greutatea umbrei serii*. Vom înțelege că *greutatea umbrei serii* este o *imagine literară pură* care se însuflețește printr-un triplu pleonasm. Această greutate a materiei aeriene care se întunecă ne va face să simțim mai bine greutatea „norilor care atîrnau greu". O dată sensibilizată această veche imagine a „norilor grei", a cerului greu și închis, vom simți

acțiunea „legii paradoxale a tuturor sentimentelor care au drept temei spaima", lege pe care Edgar Poe o evocă (p. 89) fără să o expliciteze și care ne pare a fi sinteza dintre angoasă și cădere, unirea substanțială – unirea în propria noastră substanță – dintre ceea ce ne apasă și ceea ce ne înspăimîntă. Atunci aerul apropiat, aerul, care ar trebui să fie libertatea noastră, este închisoarea noastră, o închisoare strîmtă, cu o atmosferă *apăsătoare*. Spaima ne redă pămîntului. „Imaginația mea lucrase atît de bine, încît credeam cu adevărat că în jurul casei și al domeniului plutea o atmosferă care îi era cu totul specifică, precum și împrejurimilor celor mai apropiate – o atmosferă care nu avea nici o afinitate cu aerul cerului, dar care izvora din copacii piperniciți, din zidurile cenușii și din heleșteul tăcut –, un abur misterios și pestilențial, abia vizibil, greu, leneș și plumburiu."

Și ne punem totuși mereu aceeași întrebare: aceste imagini sînt oferite de vedere? În țesătura adjectivelor, trebuie să atribuim cea mai mare viață și forță acelui abur „abia vizibil, plumburiu", care învăluia casa Usher? Vederea nu se contrazice oare pe sine prin cele două adjective care asociază diafanul și plumburiul? Dimpotrivă, totul devine coerent dacă *dinamizăm* imaginile, dacă aderăm la această forță psihică ce sălășluiește în noi: imaginația. În acest text, adjectivele care au forța imaginarului, forța producătoare de imagini, sînt adjectivele *ponderabilității*, adjectivele care trăiesc *vertical*: greutatea, lenea, povara misterioasă încarcă sufletul nefericitului visător. Atunci, vederea își pierde din acuitate, ea nu mai știe să vadă conturul net al formelor, se acomodează cu reveria încețoșată, *greoi încețoșată*. Ea se pune de acord cu o corespondență puternic substanțializată în care ființa respiră cu adevărat „o atmosferă nefericită". Iar cînd Edgar Poe ne spune (p. 91): „Un aer de melancolie aspră, profundă, incurabilă, plutind peste toate și pătrunzînd în toate", trebuie să trăim împreună cu el o stare de simpatie substanțială, trebuie să simțim cum aerul melancolic intră *ca o substanță* în pieptul nostru, căci Edgar Poe se slujește de imaginile uzate cu o asemenea plenitudine, încît aceste imagini își regăsesc întreaga lor viață, viața lor primitivă. Există naturi care banalizează pînă și imaginile cele mai rare: au totdeauna la îndemînă concepte pregătite să primească acele imagini. Alte naturi, cele ale adevăraților poeți, reînvie pînă și imaginile cele mai

banale: ascultați! chiar înlăuntrul unui concept, fac să răsune zgomotul vieții. Dar poeții platitudinii se vor ridica și ne vor spune: și noi vorbim în *sensul tare*, în *sensul plin*, în *sensul viu* al cuvîntului. Și ei își desfășoară bogatele imagini, își zăngăne sonorele aliterații. Dar toate aceste bogății sînt heteroclite, toate aceste sonorități sînt ca de tinichea. Tuturor acestor podoabe le lipsește ființa, *constanța* poetică, însăși materia frumuseții, adevărul mișcării. Numai imaginația materială și imaginația dinamică pot crea adevărate poeme.

Fidelitatea poeticii lui Edgar Poe față de „mișcarea-i substanțială" este atît de mare, încît ea apare pînă și în povestirile cele mai scurte. Astfel, vom avea aceeași impresie de greutate universală recitind cele trei pagini ale povestirii *Umbra* (p. 267) sau cele douăzeci de pagini ale povestirii *Ligeia*: „O greutate mortală ne strivea. Se întindea peste membrele noastre – peste mobilele din încăpere – peste paharele din care beam; și toate lucrurile păreau copleșite și ca buimăcite – totul, în afară de flăcările celor șapte lămpi de fier care ne luminau orgia. Alungindu-se în firișoare de lumină, ele rămîneau toate astfel, arzînd palide și încremenite..." Acestor flăcări subțiri, verticale, liniștite – cine nu simte asta? – li se refuză vigoarea, ele nu urcă nimic spre cer. Sînt acolo ca un simplu ax de referință, spre a conferi verticalității o linie ideală. În jurul lor totul cade, totul e căzător, reveria luminată de flăcările lor palide este *povara* unei ființe care moare, care gîndește și imaginează în dinamica morții.

Trebuie oare să mai subliniem că flacăra alungită este visată de unele imaginații ca fiind trasă din două părți de aer și de pămînt? Ea este dinamic alungită, *imaginația o vede într-o alungire activă*. Ea este atunci o imagine complexă a zborului și a smulgerii. Avem un ușor desen al acestei imagini dinamizate într-un pasaj din Cyrano (*Opere*, 1741, t. I, p. 400): „Astfel, de îndată ce o plantă, un animal sau un om își dau duhul, sufletele lor urcă fără să se stingă (pentru a se uni cu întinderea de lumini), ca și flacăra unei lumînări ce se avîntă, subțiindu-se, în ciuda seului ce o pironește".

Pentru un psihism care imaginează, bine sensibilizat, cel mai mic semn arată un destin. Dacă așezi „Pentagrama cu capul în jos", după cum spune Victor-Émile Michelet (*Iubire și magie*, p. 46), îți consacri sufletul lumii de jos. Victor-Émile Michelet scrie: „În templele lui Șiva (asimilat de scriitor

demonului), flăcările lumînărilor sînt străbătute de plăci de metal orizontale menite să împiedice flacăra să urce acolo unde trebuie, spre cer".

Prin dilema: să devii ușor sau să rămîi greoi, anumite imaginații pot rezuma toate dramele destinului omenesc. Cele mai simple, cele mai sărace imagini – de îndată ce se desfășoară pe axul verticalității – țin totodată de aer și de pămînt. Ele sînt simboluri esențiale, simboluri naturale, mereu recunoscute de imaginația materiei și a forței.

## IV

Dat fiind că știm acum că imaginara cădere este o realitate psihică ce-și domină propriile ilustrări, ce-și controlează totalitatea imaginilor, sîntem pregătiți să înțelegem o temă care nu-i foarte rară la poeți: tema *căderii în sus*. Ea se înfățișează uneori ca o dorință intensă de a merge spre cer cu o mișcare tot mai accelerată. O vom auzi răsunînd ca un strigăt al unui suflet nerăbdător. Conform metodei noastre, să ne luăm exemplele tot dintr-un poet. În *Psalmul Regelui Frumuseții*, O.V. de L. Milosz exclamă: „... Aș vrea să adorm pe tronul timpului! Să cad de jos în sus în abisul divin".

Dar în unele cazuri această dorință de a fi *azvîrlit* în sus creează imagini, cerul apărîndu-ne ca un *abis răsturnat*. Ne amintim că Seraphîtus îi arăta sufletului timid abisurile cerului albastru, abisuri mai atrăgătoare pentru un suflet cu adevărat aerian decît prăpastiile pămîntești pentru un suflet terestru. Sufletul terestru vrea încă să se apere împotriva abisului pămîntesc. Căderea în cer e lipsită de orice ambiguitate. Ceea ce se accelerează e fericirea.

Anumite suflete rare cunosc un vertij ce se transformă într-o stare de bine. Începe atunci un fel de ascensiune necondiționată, conștiința unei noi imponderabilități. Transmutarea tuturor valorilor dinamice determină o transmutare a tuturor imaginilor. Vom vedea în cele ce urmează pagini în care Nietzsche ne va arăta că *adîncurile sînt în sus*. Asemenea imagini nu pot fi produse numai de vedere: ele sînt proiecții ale imaginației dinamice. Într-un suflet în care binele se

accentuează, în care certitudinile binelui sporesc încrederea, *înălțimea* capătă o asemenea bogăție, încît ea acceptă toate metaforele profunzimii. Sufletul înălțat este *profund* bun. Dintr-o dată adverbul conferă adjectivului o perspectivă. El adaugă calității o istorie a calificării. Cît de bogate sînt cuvintele cînd le citești cu pasiune!

Imaginile de ascensiune și de cădere sînt foarte frecvent asociate în poemele lui O.V. de Milosz; ele rezumă tot maniheismul poetului. Să citim dialogul dintre om și cor din *Confesiunea lui Lemuel* (p. 77):

CORUL – E adevărat? Îți amintești? O boltă de nemișcare
Peste spațiul creat...
.......................................................................................................
Culmile de aur ale meditației.
.......................................................................................................
Și apoi e întoarcerea – caută în amintirile tale
Căderea – Linia Dreaptă, cea dintîi.
OMUL – ... Purtat de un nor de voci, nu știu unde;
Suspendat sus de tot, în Nimicul dorit,
Inaccesibil zborului imobil, crud, mut
Al negrelor, pustiilor, ferocelor spații
Și am căzut
Și am uitat, apoi dintr-o dată mi-am amintit.
CORUL – (*numeroase șoapte*)
De la viață către viață, ce drum!

Cum să trăiești asemenea poeme fără să participi la Dreapta cea dintîi, la Linia care ne spune Răul și totodată Binele, căderea și culmile de aur ale meditației? Mari poeți ca Milosz confirmă următoarea părere a lui Albert Béguin (*Sufletul romantic și visul*, ed. Corti, p. 121): „Încă de aici de pe pămînt... sufletul ține de două lumi, una a ponderabilității, cealaltă a luminii". Albert Béguin mai adaugă: „Dar ar fi greșit să credem că una este neant și cealaltă realitate". Lumina și ponderabilitatea corespund, în raportul lor, cu un fel de birealism al imaginarului care controlează întreaga viață psihică. Ricarda Ruch amintește că „Schelling vedea în lumină și în ponderabilitate dualitatea primordială a naturii" (p. 85).

## V

Dar putem găsi la marii visători ai verticalității imagini încă și mai excepționale, în care ființa apare desfășurată parcă în destinul înălțimii și totodată în cel al profunzimii. Vom avea un exemplu pentru această uimitoare imagine în opera unui geniu al visului, Novalis[1]: „Dacă universul este oarecum un precipitat al naturii umane, lumea zeilor este sublimarea ei". Și Novalis adaugă acest gînd adînc: „Amîndouă se fac *uno actu*". Sublimarea și cristalizarea se fac *printr-un singur act*. Nu există sublimare fără un depozit, dar nu există nici cristalizare fără un abur ușor care părăsește materia, fără un spirit care aleargă deasupra pămîntului.[2]

Dar această intuiție prea apropiată de imaginile alchimice dăunează înseși gîndirii marelui *psiholog* al alchimiei care este Novalis. În imaginile alchimice, imaginația dinamică este prea adeseori paralizată de imaginația materială. Rezultatele – sărurile și esențele – cu visele lor materiale ne fac să uităm îndelungile vise dinamice ale distilării. Noi gîndim mai mult lucrurile decît funcțiile, și cum în *povestirile noastre de vis* noi contaminăm visele prin gîndire, trebuie să fim foarte fideli viselor pentru a ne aminti mai curînd de *funcțiile onirice* decît de *obiectele onirice*. În documentul precedent, să acordăm deci, cum se cuvine, superioritate expresiei *uno actu*. *Uno actu*, în *actul însuși* trăit în unitatea lui, o imaginație dinamică trebuie să poată trăi dublul destin uman al profunzimii și al înălțimii, dialectica somptuosului și a splendorii. (Cine se va înșela asupra orientărilor verticale diferite ale somptuosului și ale splendorii? Ce ignorant în domeniul imaginației dinamice va situa somptuozitatea în văzduh și splendoarea în mină?)

[1] NOVALIS, trad. fr., *Fragments inédits. Hymnes à la nuit*, Stock, p. 98.

[2] Putem apropia de gîndirea lui Novalis această stanță de MILOSZ (*Le Cantique de la Connaissance*, in *Confession de Lemuel*, p. 67): „Înecat în beatitudinea ascensiunii, orbit de oul solar, aruncat în demența eternității negre de alături, cu membrele legate de algele întunericului, sînt totdeauna în același loc, fiind în locul însuși, singurul situat". Tonalitatea alchimică a acestei opere arată cu destulă claritate că separația dintre sus și jos este visată *uno actu*.

Imaginația dinamică unește cei doi poli. Ea ne face să înțelegem că în noi ceva se înalță cînd o acțiune se adîncește și că, invers, ceva se adîncește cînd ceva se înalță. Sîntem legătura dintre natură și zei sau, pentru a fi mai fideli imaginației pure, sîntem cea mai puternică legătură dintre pămînt și aer: sîntem două materii într-un singur act. O asemenea expresie, care ni se pare că rezumă experiența onirică novalisiană, nu este comprehensibilă decît dacă acordăm imaginației o supremație asupra oricărei alte funcții spirituale. Atunci ne stabilim într-o *filosofie a imaginației* pentru care imaginația este ființa însăși, ființa producătoare a propriilor imagini și gînduri. Imaginația dinamică depășește atunci imaginația materială. Mișcarea imaginată încetinindu-se creează ființa terestră, mișcarea imaginată accelerîndu-se creează ființa aeriană. Dar cum o ființă prin esență dinamică trebuie să rămînă în imanența mișcării sale, ea nu poate cunoaște o mișcare care să se oprească cu totul sau care să se accelereze dincolo de orice limită: pămîntul și aerul sînt pentru ființa dinamizată indisolubil legate.

Înțelegem atunci cum Novalis a putut uneori să descrie ponderabilitatea ca pe o legătură care trebuie „să ne împiedice să fugim către cer". Pentru el, lumea este o frumusețe născută din ape, conform concepțiilor „neptunismului" atît de frecvent prezente la poeții secolului. Este un castel „străvechi și minunat; a căzut din adîncul oceanelor și s-a ridicat neclintit pînă azi; pentru a le împiedica fuga spre cer, o legătură invizibilă îi înlănțuie înlăuntru pe supușii acelui regat".

*Supușii acelui regat* sînt mineralele așa cum le visează imaginația materială. Astfel, în cristal, datorită unei legături invizibile, culorile cerului sînt menținute pe pămînt. Puteți visa „aerian" albastrul safirului ca și cum piatra prețioasă ar concentra azurul cerului; puteți visa „aerian" străfulgerările topazului, ca și cum ar fi cele ale unui apus de soare. Puteți visa și „terestru" albastrul cerului, imaginîndu-vă că-l condensați în căușul palmei, solidificat într-un safir. Pe cristale, pe pietrele prețioase, cele două imaginații terestre și aeriene se unesc, sau cel puțin ele sînt aici amîndouă în stare virtuală, așteptînd ca un suflet exaltat sau un suflet meditativ să le dăruiască un dinamism imaginar. Vom reveni asupra acestei probleme cînd vom putea studia într-o altă lucrare *contemplarea cristalelor*; în acest sfîrșit de capitol în care trebuia să reunim elementele

unei dinamici a imaginației, am vrut să sugerăm dubla posibilitate de a visa *căzînd* și de a visa *urcînd*. Pe unul și același cristal se nasc deci două direcții ale visului vertical, visele profunzimii și visele exaltării – pămîntul și aerul. Mare e sufletul care le menține, ca pe orice obiect imaginar, în justa lor verticală, în verticalitatea lor virtuală, *uno actu*.

Uneori un ușor dezechilibru, o ușoară disarmonie rupe realitatea ființei noastre imaginare: ne evaporăm sau ne condensăm – visăm sau gîndim. Fie ca totdeauna să putem să imaginăm!

CAPITOLUL IV

# *Lucrările lui Robert Desoille*

„Şi dacă ţi-ai fi deschis bine ochii doar asupra acestui cuvînt: se înălţă..."

DANTE

## I

De mai bine de douăzeci de ani, Robert Desoille a lucrat la o psihologie a visului în stare de veghe, sau mai exact la o metodologie a *reveriei dirijate* care constituie o adevărată propedeutică la *Psihologia ascensională.* În fond, metoda lui Robert Desoille este mai puţin o cercetare cît o tehnică medicală psihiatrică. Prin reveria ascensională, ea urmăreşte să dea o soluţie psihismelor blocate, să confere un destin fericit sentimentelor confuze şi ineficace. Această metodă a fost aplicată în mai multe clinici din Elveţia. Ea este, credem, capabilă să devină unul dintre procedeele cele mai eficace ale acestei *Psihagogii* al cărei principal animator e Charles Baudouin. Lucrările lui Robert Desoille au fost publicate în revista geneveză *Action et Pensée.* Ele au făcut obiectul unei cărţi: *Explorarea activităţii subconştiente prin metoda visului în stare de veghe. Sublimare şi achiziţii psihologice*[1]. Am vrea să subliniem tezele importante ale acestei cărţi, profitînd de altfel de toate ocaziile pentru a face o apropiere între observaţiile lui Robert Desoille şi tezele noastre personale asupra metafizicii imaginaţiei.

Esenţa metodei lui Desoille constă în a determina la subiectul care visează o deprindere a onirismului ascensiunii. Ea ajunge să grupeze imagini clare, capabile să dea o mişcare unor imagini „inconştiente" şi a fortifica actul unei *sublimări* căreia i se dă treptat conştiinţa de sine. Fiinţa educată prin metoda lui Desoille descoperă progresiv verticala imaginaţiei aeriene. Ea îşi dă seama că această verticală este o *linie de viaţă.* În ceea ce ne priveşte, credem că *liniile imaginare* sînt adevăratele linii ale vieţii, cele care se frîng cel mai greu.

[1] Editată de d'Artrey. Paris. 1938.

Imaginaţia şi Voinţa sînt cele două aspecte ale uneia şi aceleiaşi forţe profunde. Ştie să vrea cel care ştie să imagineze. Cu imaginaţia care luminează voinţa se îmbină o voinţă de a imagina, de a trăi ceea ce imaginezi. Chiar în detaliu, înfăţişînd imagini puse într-o bună ordine, determini deci acţiuni coerente. Urmînd liniile de imagini propuse de Desoille, subiectul capătă deprinderea unei sublimări clare, fericite, agile. *Visul în stare de veghe* astfel călăuzit izbuteşte să folosească forţe onirice agitate şi dezordonate, uneori chiar nevrozante, în beneficiul unei vieţi conştiente care ştie în sfîrşit să persevereze în actele şi sentimentele sale – pentru că perseverează în imaginile pe care şi le reprezintă. Nu trădăm gîndirea lui Desoille cînd spunem că în metoda lui există transformarea unei energii onirice în energie morală, în chiar termenii în care o căldură confuză este transformată în mişcare. Moraliştilor le place să ne vorbească despre invenţia în morală, ca şi cum viaţa morală ar fi opera inteligenţei. Să ni se vorbească mai curînd despre puterea primitivă: despre *imaginaţia morală*. Este imaginaţia care trebuie să ne ofere linia de frumoase imagini de-a lungul căreia se va alcătui schema dinamică a eroismului. Un exemplu este însăşi cauzalitatea în morală. Dar încă şi mai profund decît exemplele oferite de oameni este exemplul oferit de natură. Cauza exemplară poate deveni o cauză substanţială cînd fiinţa umană se imaginează în acord cu forţele lumii. Cel care va încerca să-şi egaleze viaţa cu imaginaţia va simţi cum creşte în sine o nobleţe, în timp ce visează la substanţa care urcă, în timp ce trăieşte elementul aerian în *ascensiunea lui*. După cum vedem, vom interpreta cu uşurinţă tezele lui Robert Desoille în sensul metafizicii imaginaţiei aeriene aşa cum o concepem noi.

## II

Fiinţei blocate într-un complex inconştient, metoda lui Desoille nu-i aduce numai mijlocul unui „deblocaj", aşa cum face psihanaliza clasică; ea îi oferă şi o modalitate de a porni mai departe. În timp ce psihanaliza clasică se mărgineşte să

deznoade complexe „actualizînd o veche emoție", fără să ofere vreodată un program unor sentimente care se arătaseră totuși fruste și rău adaptate, psihanaliza lui Desoille realizează la maximum sublimarea, pregătind căi de ascensiune pentru sublimare, „făcîndu-l pe subiect să trăiască sentimente noi", tipuri înseși ale moralizării afectivității (p. 55). Psihanaliza clasică analizează tulburări în formarea primă a personalității. Ea trebuie să reducă ceea ce în trecut s-a cristalizat în jurul unei dorințe nesatisfăcute. Psihanaliza lui Desoille – care ar trebui mai curînd să fie numită o psihosinteză – încearcă mai ales să determine condițiile de sinteză pentru o formare *nouă* a personalității. Noutatea sentimentală care se adaugă personalității, noutate ce este, după noi, funcția proprie imaginației, va rectifica adeseori de la sine un trecut rău alcătuit. Firește, Robert Desoille își dă seama că psihiatrul și educatorul ar trebui să *dea la o parte* tot ceea ce barează viitorul psihic al unei ființe – și, în această privință, sarcina psihanalizei rămîne utilă[1] –, dar e cazul să i se *propună cît mai curînd posibil* forme de viitor ființei pe care am eliberat-o de povara unui trecut apăsător. Adeseori chiar – făcîndu-și un scrupul din a-l îndemna pe subiect să-i facă mărturisiri *penibile* –, Desoille începe de-a dreptul, propunîndu-i imaginile de ascensiune, imaginile de viitor. Fără această sugerare rapidă sau chiar nemijlocită a unui viitor în expansiune, ființa care a suferit vreme îndelungată din cauza greșelilor și erorilor sale poate fi din nou cuprinsă de suferință și își poate continua viața dezordonată. Subiectul era înainte de cura psihanalitică un suflet *împovărat*. Dar nu devii de pe o zi pe alta un suflet *ușurat*. Plăcerea este naturală și facilă, dar fericirea trebuie învățată; trebuie să devii conștient de toate valorile fericirii aducătoare de ușurare.

Faptul că un program atît de frumos se dezvoltă, de-a lungul cărții lui Desoille, în lecții foarte simple, în exerciții care ni se înfățișează – intelectual vorbind – ca extrem de ușoare, îi îndepărtează neîndoielnic pe filosofi de o asemenea

[1] Într-o carte care va apărea foarte curînd, Robert Desoille face relatări complete despre vise în stare de veghe dirijate ale unor bolnavi tratați de el practic fără psihanaliză, numai prin restabilirea „funcției de sublimare".

lucrare. Dar ceea ce este facil în domeniul conceptelor nu este cu necesitate facil în domeniul acțiunilor, și încă și mai puțin în domeniul imaginației. Nu oricine poate imagina! Și nu e vorba să-ți imaginezi orice. Revoluția euforică se află, dimpotrivă, în fața unei obligații dificile: *unitatea imaginației*. Pentru a dobîndi această unitate a imaginației, pentru a avea schema dinamică directoare a fericirii, trebuie deci să ne întoarcem la unul dintre marile principii ale imaginației materiale. Aceasta nu-i o condiție suficientă pentru fericire, dar este o condiție necesară. Nu poți fi fericit cu o *imaginație divizată*. Sublimarea – sarcină pozitivă a imaginației – nu poate fi ocazională, heteroclită, fulgurantă. Un principiu de calm trebuie să aureoleze toate pasiunile, chiar și pasiunile forței.

III

Să urmărim, în aparenta-i simplitate, metoda lui Robert Desoille.

Leapădă-te de toate grijile, iată fără îndoială primul sfat pe care un psihiatru îl va da unui suflet zbuciumat. Desoille nu se va folosi de această formulă abstractă. Acestei abstracțiuni cum nu se poate mai simple, el îi va opune o imaginație cum nu se poate mai simplă: mătură orice grijă! Dar să nu rămîi sub stăpînirea cuvintelor, să trăiești gesturile, să vezi imaginile, să urmărești viața imaginii. Va trebui deci ca imaginația să „acționeze ca o mătură". Trebuie să devii acel *homo faber* care este bietul măturător în fața monotonei sale munci. Treptat vei participa la visele lui, la reveria lui ritmată. Ce trebuie să mături? Griji sau scrupule? Nu vei mătura la fel în amîndouă cazurile. Vei simți, trecînd de la un mod de a mătura la celălalt, cum acționează dialectica minuțiozității și a deciziei. Dar poate că sufletul tău e chinuit doar de trandafirii veștejiți ai unei iubiri? În acest caz fă gesturi lente, dobîndește conștiința visului care s-a sfîrșit. Cît de bine se sfîrșește melancolia ta care e pe cale de a se sfîrși! Cît de bine trece trecutul! Curînd o să începi să respiri, după ce ți-ai terminat

munca: îți simți sufletul recules, liniștit, oarecum luminos, oarecum golit, oarecum liber.[1]

Această timidă, foarte timidă psihanaliză în imagini dă imaginilor sarcina teribilului psihanalist. Dacă „fiecare și-ar mătura curtea", nu am mai avea nevoie de un ajutor *indiscret*. Imaginile anonime au aici menirea să ne vindece de imaginile noastre personale. Imaginea vindecă imaginea, reveria vindecă amintirea.

Dar un alt exemplu nu va fi poate inutil. Desoille folosește cu succes și „comportarea celui care scotocește prin gunoaie". Ea este mai analitică decît „comportarea măturătorului". Este recomandată atunci cînd vrei să te lepezi de griji ceva mai conștiente decît nenumăratele griji informe, decît nenumăratele supărări neformulate, neformulabile pe care te mulțumești să le „mături". Subiectului preocupat de o grijă definită, Desoille îi spune să pună acea grijă împreună cu toate celelalte, în traista scotocitorului prin gunoaie, în buzunarul *din spate*, cu gestul, atît de expresiv și atît de eficace, al unei mîini care aruncă în spate ceea ce omul s-a hotărît să disprețuiască.

Ni se va obiecta din nou că *gestul* este o zadarnică maimuțăreală, că ființa se eliberează într-o regiune mai intimă, mai secretă. Dar se uită că ne aflăm în prezența unor psihisme care nu se hotărăsc să se hotărască și care sînt insensibile la mustrările clare. Nu putem acționa asupra lor decît pornind de la comportamentul întemeiat pe imagini. Le dăruim gesturile eliberării, încrezători în caracterul aglomerant al psihologiei unui comportament format pe baza unor imagini elementare.

Va mai rămîne desigur să luăm în considerare alternativa: gest simulat și gest imaginat. Dacă subiectul, stăpîn pe rezistența sa la psihanaliză, se mărginește să *simuleze* gesturile sugerate, metoda lui Desoille va rămîne ineficace. Prin simulare, subiectul se instalează într-o stare de spirit intelectuală, pregătit pentru critică, pentru polemică. Lucrurile vor sta cu totul altfel dacă subiectul imaginează cu adevărat în unitatea sufletului său, dacă imaginează cu sinceritate – ceea ce este un

[1] NIETZSCHE, acest maestru al moralei în imagini, a scris (*Le gai savoir*, trad. fr., p. 396):

„Îngăduiți-mi ! Vă voi ajuta –
Am învățat să mă slujesc de burete și de mătură
Ca servitor și critic".

pleonasm, căci ce-ar fi o imaginație lipsită de sinceritate? Imaginația se desemnează pe sine ca o activitate directă, nemijlocită, unitară. Este facultatea prin care ființa psihică are cea mai mare unitate și mai ales prin care ea posedă cu adevărat principiul unității sale. Imaginația domină mai cu seamă viața sentimentală. În ceea ce ne privește, credem că viața sentimentală e înfometată de imagini. Un sentiment este însuflețit de un grup de imagini sentimentale, aceste imagini sînt normative, ele vor să întemeieze o viață morală. Este întotdeauna o binefacere să oferi „imagini" unui suflet sărăcit.

Metoda pe care Desoille o practică de douăzeci de ani confirmă puterea „comportamentelor întemeiate pe imagini". Am putea noi înșine să aducem multe exemple cu privire la caracterul moralizator al anumitor acțiuni fizice foarte simple, foarte vulgare. Am putea arăta că uneltele, care nu sînt obiecte solidificate, ci gesturi bine ordonate, evocă reverii specifice, aproape totdeauna salutare, energetice, reverii ale muncii. De ele se leagă „verbe", cuvinte bine înlănțuite între ele, poeme ale energiei: o teorie despre *homo faber* se poate extinde la domeniul poeziei – al poeziei fericite, totdeauna fericite. A face din ea doar o teorie a inteligenței și a utilității înseamnă a nu vedea decît un singur aspect al lucrurilor. Munca este un izvor de reverii nedefinite, dar și un izvor de cunoaștere. Unealta – frumoasa și buna unealtă – este „o imagine dinamică". Te poți servi de ea atît în ordinea imaginației, cît și în ordinea puterii. În muncă, dar și în odihnă, se dezvoltă epopeea viselor.

## IV

Faptul de a propune imagini ale libertății mai curînd decît sfaturi cu privire la libera imaginație a subiectului corespunde de asemenea unui principiu pe care trebuie să-l subliniem: Desoille înlătură *sugestia hipnotică*. Și făcînd asta, el este de acord cu principiul fundamental al metodei sale. Într-adevăr, e vorba de a provoca o sublimare autonomă care să fie o adevărată educație a imaginației. Trebuie deci înlăturat hipnotismul care este de obicei întovărășit de amnezie și, prin chiar aceasta, nu poate fi *educativ*. Și aici se ivește încă o divergență

între psihanaliza clasică și psihosinteza lui Desoille. Metoda lui Desoille este prin esența ei o sublimare clară, conștientă și *activă*. Punînd în stare de repaos sufletul subiectului, Desoille cere desigur o atitudine pasivă, pentru ca subiectul să nu întoarcă spatele imaginii inițiale atît de simple ce-i va fi prezentată. Dar Desoille subliniază că această atenție pasivă nu are nimic comun cu starea de *credulitate a hipnozei* (p. 37), „stare incompatibilă cu menținerea unei minți sănătoase".

Cînd spiritul a fost astfel întrucîtva pregătit pentru libertate, cînd a fost despovărat întrucîtva de grijile sale *pămîntești*, poate fi început exercițiul ascensiunii imaginare.[1]

Desoille sugerează atunci subiectului să se imagineze urcînd *un drum ușor înclinat*, drum neted, fără prăpastii în preajmă, și care nu-i poate pricinui o stare de vertij. Poate că aici s-ar putea recurge cu îndemînare la ritmul mersului, spre a se simți dialectica trecutului și viitorului, bine marcată de Crevel (*Trupul meu și cu mine*, p. 78): „Unul dintre picioarele mele se numește trecut, altul viitor". Dar noi adăugăm această notație cu o anume ezitare, căci n-am putut încă bine îmbina noțiunile de ritm și noțiunile de ascensiune. Se pare totuși că visul amortizează ritmul sacadat al pașilor imaginari. Uneori el ritmează fără dificultate, dar *încetișor*, mersul, realizînd această minune pe care orice visător al aerului o va recunoaște, a unui ritm încorporat unei continuități. Se pare că o respirație fericită se înscrie într-un destin ascensional.

Dar oricum ar sta lucrurile în privința acestei asimilări posibile dintre mersul care urcă și mersul ritmat, aspirația către culmi nu-și capătă adevărata valoare imaginară decît într-o ascensiune care părăsește pămîntul. Robert Desoille propune numeroase imagini, în funcție de dispoziția psihică a celui care visează în stare de veghe. Vîrfurile munților, copacii, imaginile, păsările sînt tot atîtea *imagini inductoare*. Oferindu-le subiectului în bună ordine, la momentul potrivit, în locul potrivit, Desoille determină o ascensiune regulată care devine dezvoltare, expansiune. Destinul aerian înlocuiește treptat viața terestră în imaginația subiectului. Subiectul simte atunci

[1] Un psihism aerian va vedea cum se multiplică imaginile inductoare de zbor. Așa cum spune poetul:

„Știu că în miezul ascuns al lucrurilor o aripă este".

(Guy Lavaud, *Poétique du Ciel*)

beneficiul vieții imaginare aeriene. Grijile ce-l împovărau sînt uitate, mai mult, sînt înlocuite cu un fel de stare a speranței, cu un fel de capacitate de a „sublima" viața cotidiană.

Uneori psihologul care-l călăuzește își dă seama că imaginația dinamică a subiectului se imobilizează la anumite răscruci de imagini: imaginile sugerate și-au pierdut linia de imagini trăite de către subiect. Desoille îi cere atunci subiectului să imagineze o rotație în jurul lui însuși (p. 40). În această *solitudine dinamică* care este o rotație imaginară, ființa are șanse să regăsească libertatea aeriană. Își va continua apoi de la sine ascensiunea imaginară.[1]

Să mai adăugăm și că după fiecare exercițiu de zbor imaginar – după fiecare oră de zbor –, Desoille sugerează, cu o mare știință a realităților psihice ponderale, o coborîre bine pregătită care trebuie, fără tulburare, fără vertij, fără dramă, fără cădere, să-l așeze iar pe visător pe pămînt. Această aterizare trebuie să plaseze ființa zburătoare pe un plan ceva mai ridicat decît planul de pe care pornise, astfel încît, în mod invers în raport cu Thomas de Quincey, visătorul păstrează vreme îndelungată impresia că nu a „coborît" cu totul, și continuă să trăiască în viața-i obișnuită la înălțimile zborului aerian.

Cîteva săptămîni mai tîrziu are loc o altă ședință. Treptat, subiectul este obișnuit cu un tip de reverie care îi dăruiește plăcuta stare psihică a ascensiunii aeriene. Cura lui Desoille nu-i va surprinde pe cei care au cunoscut în somn caracterul salutar al zborului oniric.

## V

Pentru a ne simplifica expunerea, am lăsat la o parte o caracteristică a *visului ascensional dirijat* asupra căreia vrem să insistăm acum.

Metoda lui Robert Desoille consemnează un fel de *ascensiune colorată*, în înșiși termenii în care s-a vorbit de o *audiție*

[1] Pirueta este o ruptură socială. În vals, cuplul se izolează de întreaga lume. Pe vremea lui Descartes, girueta se numea piruetă.

*colorată.* Se pare că o culoare azurie, uneori aurie apar pe culmile pe care ne înalță visul. Adeseori, de la sine, fără nici o sugestie, trăind ascensiunea imaginară, visătorul ajunge la un mediu luminos unde percepe lumina sub un aspect substanțial. Aerul luminos și lumina aeriană într-un joc de la substantiv la adjectiv își găsesc unitatea unei materii. Visătorul are impresia că se scaldă într-o lumină care-l poartă. El realizează sinteza dintre starea de imponderabilitate și lumină. Are conștiința că este eliberat în același timp de greutatea și de obscuritatea cărnii. În anumite vise ar putea fi găsită posibilitatea de a clasifica ascensiunile în aerul azuriu și ascensiunile în aerul auriu. Mai exact, ar trebui să distingem între ascensiunile aurii-albastre și ascensiunile albastre-aurii, în funcție de devenirea colorată a viselor. În toate cazurile, culoarea este volumetrică, fericirea pătrunde în întreaga ființă.

Trebuie să observăm că imaginația formelor și a culorilor nu poate da această impresie de fericire volumetrică. Ea nu poate fi atinsă decît dacă formelor și culorilor li se adaugă senzațiile sinestezice care se află sub totala dependență a imaginației materiale și a imaginației dinamice.

Bineînțeles, cînd ochii visătorului dirijat nu se deschid de la sine, *călăuza* poate propune o lumină azurie, o lumină aurie, o lumină a zorilor și a înălțimilor. Lumina este atunci una dintre imaginile inductoare, în același fel ca o pasăre sau ca o colină.

Ne aflăm la izvorul luminii *imaginare*, al luminii născute în noi înșine, în meditația ființei noastre cînd ea se desprinde de nefericirile sale. În locul *spiritului luminat* se naște *sufletul care luminează.* Metaforele se aglomerează, creînd realități spirituale. Trăind din plin în împărăția imaginilor, înțelegem atunci pagini ca acelea ale lui Jacobus Boehme (*Despre cele trei principii ale esenței divine sau despre eterna zămislire fără de origine*, trad. filosofului necunoscut, 1802, I, p. 43): „Dar acum cugetă de unde vine culoarea din care nobila viață se înalță astfel încît din acră, amară și fierbinte ca focul, devine atît de blîndă. Nu vei găsi altă cauză decît lumina. Dar de unde vine lumina care strălucește astfel într-un corp întunecat? Vrei să spui că din strălucirea soarelui? Dar ce scînteiază în noapte și îți dăruiește gîndurile și inteligența, astfel încît vezi cu ochii

închişi şi ştii ce faci?" Acest *corp* de lumină nu vine dintr-un corp exterior. El se naşte chiar în centrul imaginaţiei noastre visătoare. Iată de ce este o lumină *nascîndă*, o lumină aurorală în care se îmbină albastrul, rozul şi auriul. Nimic crud. Nimic ţipător. Ceva care este totodată – ce frumoasă sinteză! – rotund şi diafan, un fel de alabastru diluat luminat de un soare! În fiinţa care visează am putea poate găsi sensul prim al unei noţiuni specifice lui Boehme: am simţit în ea, într-adevăr, cum se *originarizează* lumina. Am găsi aici cel puţin *originea* idealismului lui Boehme. Pentru a-l citi, trebuie totdeauna să te situezi la originea subiectivă a metaforelor, înainte de cuvîntul obiectiv (I, p. 70): „Şi dacă reflectăm şi ne gîndim la originea celor patru elemente, găsim, vedem şi simţim limpede în noi înşine această origine... Căci această origine este recognoscibilă atît în om, cît şi în profunzimea, acestei lumi, deşi unui om lipsit de lumină i se pare cu totul uimitor să poată vorbi de originea aerului, a focului, a apei, a pămîntului..." Un cuvînt atît de general, un concept atît de abstract ca acela de lumină capătă, prin adeziunea pasionată a imaginaţiei. un sens concret şi intim, o *origine subiectivă*.

Această lumină globală învăluie treptat şi dizolvă obiectele; datorită ei, contururile lor îşi pierd liniile precise, pitorescul se şterge în favoarea splendorii. Totodată, ea înlătură din vis toate „acele bibelouri psihologice" despre care vorbeşte poetul.[1] Ea conferă astfel o liniştită unitate fiinţei contemplative. În această lumină, pe aceste înălţimi, cu conştiinţa fiinţei aeriene, se constituie acea *fizică a seninătăţii* ce ni se pare a caracteriza opera lui Robert Desoille.[2] *Înălţarea* sufletului e indisociabilă de seninătatea lui. În lumină şi în înălţare se alcătuieşte o unitate dinamică. Prin contrast, am putea simţi această unitate poetică meditînd la imaginea dinamică inversă: „abisul nu-i decît umbră zbuciumată" (Élémir Bourges, *Corabia*, p. 276).

[1] Cf. Jules LAFORGUE, *Lettres à un ami*, p. 152.

[2] Această construcţie fiziognomonică a seninătăţii va putea fi comparată cu observaţiile lui STILLING, *Heimweh*, p. 507.

VI

În ultimele capitole ale cărții sale, Desoille a abordat, cu cea mai mare prudență, cercetarea fenomenelor telepatice și de citire a gîndurilor. Dacă două psihisme ar putea trăi împreună o ascensiune imaginară, ele ar fi poate sensibilizate pentru o transmitere de imagini și de idei. Se pare că situîndu-ne pe axul vieții imaginației aeriene, acceptînd filiația *lineară* a imaginilor pe care o creează mișcarea verticală ascensională, cîștigăm un dublu motiv de comuniune: lectura gîndului se face într-o stare de calm, pe calea extazului și într-o devenire de sublimare. Această trasmitere de gînduri, spune Desoille (p. 189), „nu este rezultatul unei voințe care se încordează, ci a unei reprezentări lăuntrice a gîndirii, sub forma unei imagini vizuale (cel mai adeseori), care trebuie să fie foarte bine formată și asupra căreia transmițătorul trebuie să-și concentreze atenția *fără a fi deloc distrat* și trăind, dacă este cu putință, o anume stare afectivă. Dacă *imaginația* este cu adevărat puterea alcătuitoare de gînduri omenești, vom înțelege cu ușurință că transmiterea de gînduri nu se va putea face decît între două imaginații *acordate*. Imaginația ascensională determină unul dintre acordurile cele mai simple, mai bine reglate, mai durabile. Ne explicăm deci de ce ea favorizează „transmiterea de gînduri“. Pentru a oferi o dovadă privitoare la această transmitere de gînduri, Desoille a aplicat singura metodă de abordare care convine în starea de incertitudine în care ne aflăm fața de asemenea fenomene: el a studiat probabilitatea întîlnirii unuia și aceluiași gînd de către două minți diferite. Or, din numeroasele lui experiențe decurge că această probabilitate este considerabil sporită dacă cele două minți vor să *se pregătească* să transmită gînduri, printr-un antrenament de ascensiune imaginară (a se vedea, mai ales, tablourile comparative, pp. 192 și 193, *loc. cit.*). Cum gîndurile ghicite nu au nici o legătură cu imaginile de ascensiune – ele pot fi doar comparabile cu alegerea unei cărți de joc printre opt cărți de joc –, Robert Desoille ajunge să considere că inducerea mișcării imaginare are o adevărată realitate.

Înainte de Robert Desoille, É. Caslant a propus o metodă asemănătoare, care trebuie să favorizeze experiențele de telepatie și de ghicit. În numeroase pagini din cartea lui É. Caslant (*Metodă de dezvoltare a facultăților supranormale*,

ediţia a treia, 1937), vom găsi o cunoaştere foarte aprofundată a rolului imaginaţiei, o reală artă de a menţine imaginea în unitatea sa, de a o înviora prin uşoare contraste cînd începe să adoarmă (cf. p. 132). Nu-i greu să prevezi că o conştiinţă destul de rafinată la nivelul imaginilor se află sensibilizată la impresii şi la experienţe pe care viaţa obişnuită ne face să le neglijăm.

Dar cum personal nu am făcut nici o experienţă, vrem să ne mărginim la aceste scurte explicaţii cu privire la această parte a tezelor susţinute de Desoille şi de Caslant. Aceste experienţe ne depăşesc subiectul, care rămîne o cercetare cu privire la vise şi poeme.

Tocmai în acest ultim sens am vrea să contribuim la a extinde întrucîtva metoda lui Desoille. Ni se pare că visul ascensional ar trebui să ne facă mai sensibili la poezia aeriană. Sînt personal totdeauna foarte uimit în faţa dispreţului cu care este privită poezia expansivă, poezia prea visătoare, poezia vagă şi alunecoasă, care fuge de priveliştile pămînteşti. Credem că am putea beneficia mai mult de mistica poetică, constituind mai întîi o clasificare a ei pe specii. Astfel, M. Pommier, în lucrările sale de foarte mare densitate de gîndire, a putut defini mistica lui Baudelaire şi mistica lui Proust. Chiar şi în legătură cu o psihologie atît de socială, atît de mondenă ca aceea a lui Proust, M. Pommier a găsit elementele unei *tensiuni spirituale* atît de speciale, încît se poate vorbi de o *mistică a tensiunii.*

Dar am putea concepe şi anumite stări sufleteşti poetice care manifestă o *mistică a destinderii.* Pentru a caracteriza starea aeriană dobîndită în timpul anumitor ascensiuni imaginare, am îndrăzni să vorbim despre o *tensiune a destinderii*, despre o destindere dobîndită printr-o atenţie vigilentă care ne apără de tot ce ne poate îndepărta de o preafericită *stare aeriană.*

## VII

Un mare poet ne va revela măreţia şi, prin chiar aceasta, evidenta realitate a acestei *stări aeriene*, a acestei *destinderi aeriene*, a acestui *dinamism aerian.* Să recitim ultimele cinci

pagini din *Epistola către Storge* de O.V. de Milosz: „La 14 decembrie 1914, cam pe la orele unsprezece seara, aflîndu-mă într-o desăvîrșită stare de veghe, după ce-mi spusesem rugăciunea și cugetasem, așa cum făceam în fiecare zi, la un verset din Biblie, am simțit dintr-o dată, fără nici o uimire, cum are loc în întregul meu trup o schimbare dintre cele mai neașteptate. Am constatat mai întîi că-mi era dăruită o putere – ce-mi fusese pînă atunci necunoscută – de a mă înălța după voie în spațiu; și o clipă mai tîrziu mă găseam lîngă vîrful unui mare munte învăluit în cețuri albăstrii, gingaș evanescente. Osteneala de a mă înălța prin propria-mi mișcare mi-a fost, din acel moment, cruțată; căci muntele, smulgîndu-și rădăcinile din pămînt, m-a dus repede către înălțimi de neînchipuit, către ținuturi nebuloase, mute și brăzdate de fulgere uriașe..." (*Ars Magna*, p. 28). Astfel, această imaginație dinamică este atît de puternică, încît ea se traduce printr-un *cosmos al înălțării*, o lume alcătuindu-se prin înălțare. Milosz a cugetat, în ordinea imaginației, la fizica relativității. El ilustrează un fel de *imaginație generalizată* în sensul în care vorbim despre o *relativitate generalizată*. Pentru el, *imaginea* există cînd există și o transformare a *celui care imaginează*. La nivelul imaginii trăite, relativitatea subiectului și a obiectului este totală. A le distinge ar însemna să ignori unitatea imaginației, să renunți la privilegiul poeziei trăite. Cînd sentimentul înălțării va fi ajuns la apogeu, în univers va domni pacea înălțimilor (p. 29): „Atunci o nemișcare desăvîrșită, o nemișcare absolută a cuprins soarele și norii, dîndu-mi senzația inexprimabilă a unei împliniri supreme, a unei liniștiri definitive, a unei opriri complete a oricărei operații mentale, a unei realizări supraomenești a ultimului Ritm".

Aceeași relativitate imaginară unește în mod indisolubil cununa solară și aureola visătorului. Urcînd în nori către lumea repaosului luminos, Milosz a cunoscut impresia unei frunți care-și dobîndește lumina, care ajunge la „locul absolut al Afirmării" (p. 37). „Deasupra creștetului, ușor spre spate, s-a ivit atunci o lumină asemenea flăcării unei lumînări răsfrînte într-o apă stătătoare sau într-o veche oglindă" (p. 29). Aceste luciri ce se nasc se vor îmbina curînd cu zorile din ceruri. În acea lumină va exista o relativitate perfectă între visător și univers. „Ascultă-mă, copilul meu, căci nu voi osteni să-ți tot

spun: întreg universul aleargă în tine, luminînd cu minunata-i aureolă capul omniprezentului" (p. 40).

## VIII

În concluzie, vrem să insistăm asupra rolului *sublimării provocate* în cercetările lui Desoille. Acesta practică psihanaliza *după* ce a indus sublimarea conştientă. Departe de a considera sublimarea ca pe o iluzie care acoperă şi compensează un instinct nemărturisit, o pasiune înşelată, el arată că această sublimare este drumul normal, fericit, dezirabil, către o viaţă nouă. El va analiza mai ales un suflet luminat de sublimarea provocată, această psihanaliză secundă avînd drept funcţie fortificarea conştiinţei sublimării. „Ni s-a părut totdeauna, spune el (p. 177), că există un avantaj sigur, atunci cînd e posibil, în faptul de a aştepta ca imaginile subiectului să fie îndeajuns de sublimate înainte de a începe o analiză profundă." Oare nu numai atunci cînd sublimarea încearcă oarecum să-şi rupă lanţurile din inconştient, putem nădăjdui că vom rupe legăturile care ne opresc să mergem pe calea fericită a unei sublimări cu adevărat izbăvitoare (p. 179)? „Mai tîrziu, după ce vom fi obţinut de la subiect o imagine îndeajuns de sublimată, şi fără să-i modificăm starea afectivă, îl vom face să evoce visul sau imaginea lăsată mai întîi la o parte în el, cerîndu-i să o suprapună sau mai curînd să o integreze în imaginea legată de starea lui afectivă momentană." Metoda lui Desoille constă deci în a integra sublimarea în viaţa psihică normală. Această integrare este uşurată de imaginile imaginaţiei aeriene. Corespondenţele shelleyene dobîndesc aici un sens psihologic profund. Sufletul aici se constituie. Calmul prealabil lasă locul unui calm conştient de sine, *calmului înălţimilor*, calmului care ne face să vedem „de sus" zbuciumul din lumea de jos. În noi se va naşte orgoliul moralităţii noastre, orgoliul sublimării noastre, orgoliul istoriei noastre (cf. p. 179). Atunci îi putem cere subiectului să-şi lase amintirile să ţîşnească spontan. Aceste amintiri au acum mai multe şanse de a fi legate, de a-şi revela cauzalitatea, dat fiind că cel care visează în stare de veghe este oarecum la apogeul vieţii

sale. Viața trecută poate fi atunci judecată dintr-un punct de vedere nou, altfel spus cu o nuanță de absolut: ființa se poate judeca pe sine. Adeseori subiectul își dă seama că a dobîndit o nouă cunoaștere, o luciditate psihologică (cf. p. 187), trimitere la *Achiziții psihologice* de Pierre Janet).

Dar psihologii vor vrea să *înțeleagă* atunci că e vorba de a *imagina*. Li se cere să experimenteze puterea imaginației, atotputerea sublimării desăvîrșite, voite, multiplicate în toate „corespondențele“ ei. În viața intelectuală, departe de a *trăi* ființa care imaginează, nu ne refulăm oare sublimările? Disprețuim imaginile naiv strălucitoare. După unii, o imagine strălucitoare este o imagine ieftină. De aceea, cînd Desoille îi sugerează visătorului în stare de veghe să înlocuiască imaginea unui vas de lut cu cea a unui vas de cristal sau de alabastru, mulți vor refuza să creadă – fără a o fi experimentat – în eficacitatea directă a acestei sublimări.

Și totuși aceste *imagini ameliorate* corespund unei activități spirituale pozitive, de vreme ce le găsim adeseori în poeme. Ce mutilare, ce oprire în dezvoltare am impune unui psihism ca acela al lui Shelley dacă i-am interzice imaginea cristalului sau a alabastrului! A induce într-un suflet inert o imagine care este atît de vie în sufletul unui poet nu înseamnă oare a învia o sublimare refulată, a reda viață unor forțe poetice care se ignoră, care se caută pe sine?

Dacă am putea ordona aceste forțe poetice prea dispersate, poate că am putea vedea acționînd, în locul unei telepatii care se caută pe sine în ghicitorile gîndirii, o telepoezie care ar fi atunci o divinație a imaginilor. Pentru a pune această telepoezie în acțiune, ar trebui mai întîi să redăm imaginației locul ei preponderent într-o filosofie a repaosului. Altfel spus, ar trebui să lăsăm să se odihnească gîndirea activă și utilitară, gîndirea descriptivă. Ar trebui să înțelegem că starea de repaos este *starea de vis* pe care Makhali Phal o desemnează pe bună dreptate ca stare fundamentală a psihismului.[1] O clasificare în funcție de imaginația materială și de imaginația dinamică ne-ar îngădui să reunim stări de vis mai unificate. Începînd cu acele stări de vis desemnate prin apă, pămînt, aer și foc, am putea spera într-o *telepoezie* mai bine reglată decît poemele alcătuite în comun în jurul unei imagini ocazionale. Imaginația ar fi

[1] Makhali PHAL, *Narayana*, passim.

oarecum însufleţită în *producerea* de imagini. Un *supra-eu* imaginativ s-ar forma, într-o perspectivă a atracţiei. În locul unui supra-eu care se impune, s-ar simţi acţiunea unui supra-eu care invită la compoziţii. Dar problema poemului în comun nu se bucură de tot interesul pe care-l merită. Frumosul articol semnat de Gabriel Audisio şi de Camille Schuwer[1] nu a fost discutat, iar eforturile suprarealiştilor în acest sens nu sînt nici ele mai bine cunoscute. Aceeaşi problemă s-ar pune de altfel între poet şi cititorul lui. Lectura poemelor ar trebui să fie o activitate telepoetică. Hugo von Hofmannsthal a notat „productivitatea pozitivă" care trebuie să-l asocieze pe cititor la opera literară (*Scrieri în proză*, trad. fr., p. 91): „Cînd se trezeşte în chip misterios productivitatea pozitivă, într-o zi care nu este ca toate celelalte zile, sub un vînt şi un soare care nu seamănă cu vîntul şi cu soarele din fiecare zi, personajul îl sileşte pe actor să-l joace; acesta nu face un act de voinţă, ci ascultă de o poruncă: «Astăzi mă vei citi şi eu voi trăi în tine». Această poruncă este sensibilă într-o *imagine productivă*. Cititorul se vede silit să *joace* această imagine fericită, să o *trăiască* în sensul *imaginaţiei active* care i-a dat viaţă. Asemenea imagini sînt schemele vieţii inductive, ale vieţii induse. Scriitorul care are geniul imaginaţiei este atunci un supra-eu *pozitiv* pentru cititor. *Supra-eul* imaginaţiei estetice, dacă îl trezim în noi prin trăirea poemelor, este o forţă de orientare de care sîntem privaţi prin educaţia utilitară şi raţională. Dar, vai! supra-eul poetic este captat de critica literară. Iată de ce el apare ca opresor. Oare nu-i uimitor că critica literară s-a aliat, aproape fără nici o rezervă, cu „realismul", şi că ea devine suspicioasă în faţa oricărei tentative de idealizare? Departe de a favoriza sublimarea, criticul – Teroarea din Tarbes –, cum a arătat atît de bine Jean Paulhan, o împiedică să aibă loc. Dincolo de refularea idealului, refulare ce crede că se sprijină pe o realitate – care nu este decît realitatea refulării –, ce crede şi ea că se sprijină pe un temei puternic –, care nu-i decît sistemul refulării, trebuie deci să regăsim supra-eul poetic *pozitiv*, cel care cheamă sufletul către destinul lui poetic, către destinul lui aerian, cel al poeţilor adevăraţi, poeţi ca Rilke, Poe, Baudelaire, Shelley şi Nietzsche.

[1] Gabriel AUDISIO şi Camille SCHUWER, *La Revue Nouvelle*, martie 1931, p. 34.

## CAPITOLUL V

# *Nietzsche și psihismul ascensorial*

„... Locul unde ne aflăm, Malchut, este la mijlocul Înălțimii."

(O. V. DE L. MILOSZ, *Psalmul Regelui Frumuseții*)

## I

Să abordezi printr-un studiu asupra imaginației un gînditor ca Nietszche înseamnă, s-ar părea, să ignori sensul profund al doctrinei sale. Într-adevăr, transmutarea nietzscheană a valorilor morale angajează întreaga ființă. Ea corespunde foarte exact unei tranformări a energiei vitale. A studia o asemenea transmutare prin considerații asupra *dinamismului imaginarului* înseamnă a lua ecoul drept voce, efigia drept monedă. Totuși, o cercetare aprofundată a poeticii nietzscheene, studiată în mijloacele ei de expresie, ne-a convins treptat că imaginile care animă într-un mod atît de singular stilul filosofului își aveau destinul propriu. Am recunoscut chiar că anumite imagini se dezvoltau pe o linie neîntreruptă, cu o rapiditate fulgerătoare. Avînd o încredere poate exagerată în teza noastră asupra puterii primordiale a imaginației dinamice, ni s-a părut că vedem exemple în care gîndirea este indusă tocmai de această rapiditate a imaginii.

Astfel, mărginindu-ne aproape exclusiv la cercetarea *Poeziilor* și a operei lirice *Așa grăit-a Zarathustra*, credem că putem dovedi că, în cazul lui Nietzsche, poetul îl explică în parte pe gînditor și că Nietzsche este însuși tipul *poetului vertical*, al *poetului înălțimilor*, al *poetului ascensional*. Mai exact, căci geniul este o clasă alcătuită dintr-un singur individ, vom arăta că Nietzsche este unul dintre tipurile speciale cele mai nete ale imaginației dinamice. Comparîndu-l mai ales cu Shelley, vom vedea că evadările spre culmi pot ține de destine foarte diferite. Doi poeți, ca Shelley și Nietzsche, rămînînd credincioși amîndoi unei dinamici aeriene, reprezintă – după cum vom arăta – două tipuri opuse.

Să justificăm mai întîi pecetea aeriană pe care noi o atribuim imaginației lui Nietzsche. În acest scop, înainte de a ajunge la demonstrația tezei noastre, care va expune viața și

forța neobișnuită a imaginilor aeriene din poezia lui Nietzsche, să arătăm caracterul secundar al imaginilor pămîntului, apei și focului în poetica nietzscheană.

## II

Nietzsche nu este un poet al *pămîntului*. Humusul, lutul, cîmpiile arate nu sînt pentru el o sursă de imagini. Metalul, mineralul, pietrele semiprețioase pe care „terestrul" le iubește pentru bogățiile lor *lăuntrice* nu suscită în el *reveriile intimității*. Piatra și stînca apar adeseori în paginile sale, dar numai ca simboluri ale durității; ele nu rețin nimic din acea viață înceată, cea mai înceată dintre toate viețile – viață ciudată prin încetineala ei –, pe care le-o atribuie reveria din *Lapidarii*. Pentru el stînca nu trăiește ca o rășină înspăimîntătoare ieșită din măruntaiele Pămîntului.

*Pămîntul moale* este pentru el un obiect de dezgust (*Așa grăit-a Zarathustra*, trad. fr. Albert, p. 188, „Marile evenimente"). Cît de mult disprețuiește el „lucrurile spongioase, strivite și înguste"! Ni se va obiecta, în legătură cu acest exemplu, că luăm drept *lucruri* ceea ce, în realitatea psihologică, corespunde unor *idei*; e un bun prilej pentru a dovedi pe dată cît de zadarnic este un studiu asupra unor metafore desprinse de intențiile lor. Și totuși adjectivul *spongios* este o imagine atît de revelatoare pentru profunzimile imaginației, încît ea este de ajuns pentru a diagnostica imaginațiile materiale. Este o piatră de încercare dintre cele mai sigure: numai cine iubește cu patimă pămîntul, numai un terestru atins de un oarecare sentiment al acvaticului se sustrage caracterului *automat peiorativ* al metaforei suscitate de *spongios*.

De altfel, Nietzsche nu este un poet „al materiei". Este un poet al acțiunii și noi îl privim nu atît ca pe o ilustrare a imaginației materiale, cît ca pe o ilustrare a imaginației dinamice. Pămîntul, în masa și profunzimea lui, îi va oferi mai ales teme ale acțiunii; vom afla astfel în opera nietzscheană numeroase referințe la o *viață subterană*. Dar această viață subterană este o *acțiune* subterană. Nu-i o explorare visătoare, o călătorie fermecată ca în imaginația lui Novalis. Este viață activă, numai

activă, este viața unui îndelungat curaj, a unei îndelungi pregătiri, simbolul unei răbdări ofensive, tenace și vigilente. Chiar în munca subterană, Nietzsche știe către ce merge. El nu s-ar supune pasivității unei inițieri; este nemijlocit activ împotriva pămîntului. În multe vise, visătorul anxios circulă prin labirinturi. Vom găsi nenumărate exemple privitoare la o încercare labirintică în *Heimweh* de Stilling. Ea își va avea locul printre cele *patru încercări de inițiere elementară*. Este un bun exemplu al unei *legi a celor patru inițieri* (prin foc, prin apă, prin pămînt, prin vînt) pe care vrem să-l adăugăm la diferitele *tetravalențe ale imaginației materiale* pe care le-am arătat în studiile noastre precedente.[1] Dar pentru Nietzsche nu există inițiere; el este totdeauna, în mod primordial, *inițiatorul*, inițiatorul absolut, cel pe care nimeni nu l-a inițiat. Sub pămînt, labirintul său, e drept, este o forță secretă care înaintează, care-și *face* singură un drum. Nimic nu-i răsucit, nimic nu-i orb aici. Cîrtița este un animal foarte disprețuit de Nietzsche. Chiar sub pămînt, în munca-i subterană, Nietzsche cunoaște „formula propriei fericiri: un da, un nu, o linie dreaptă, un *scop*..."[2]

* * *

Nietzsche nu este un poet al *apei*. Fără îndoială că imaginile apei nu sînt absente din opera lui, căci nici un poet nu se poate lipsi de metaforele lichidității; dar, la Nietzsche, aceste metafore sînt trecătoare; ele nu determină *reverii materiale*. Tot astfel, dinamic, apa este prea lesne servilă: ea nu poate fi un adevărat obstacol, un adevărat adversar pentru luptătorul nietzschean. *Complexul lui Xerxes*, care nu poate fi emblematic pentru un poet atît de cosmic ca Nietzsche, este curînd dominat:

> Valuri capricioase
> Sînteți mînioase pe mine?
> Țîșniți pline de furie?
> Cu vîsla-mi izbesc în capul nebuniei voastre.[3]

[1] Stilling. *Heimweh*. passim.
[2] Nietzsche. *Le Crépuscule des Idoles*. trad. fr. Albert. p. 115.
[3] *Poésies. Ecce Homo*. trad. fr. Albert. p. 234.

Cît de seacă și de liniștită este această „lovitură de vîslă" dată patimilor subalterne, zbuciumului dezordonat, zadarnicei spume! O lovitură de riglă peste mîinile neastîmpărate sau neascultătoare îl pune iar pe școlar pe drumul cel drept. Tot astfel, cel ce este stăpîn pe sine și pe lume, sigur de destinul său, le spune valurilor năstrușnice și turbulente:

> Veți duce această barcă
> spre nemurire,

adică în cer, dar nu cu molatica inflexiune a visătorilor legănați de valuri și care trec pe nesimțite din apă în văzduh; aici ordinea și mișcarea *pornesc* asemenea unor săgeți.

În zilele de destindere – arareori – vor apărea marile imagini ale maternității cosmice. Ele vor fi stadiile intermediare ale imaginilor dinamice pe care le vom caracteriza. Atunci apa va fi, pentru universul domolit timp de o clipă, un lapte binefăcător. Nietzsche va chema „vacile cerului" pentru a mulge laptele hrănitor și a reînsufleți Pămîntul. Astfel, în ultimul poem al culegerii (*Poezii*, apud *Ecce Homo*, trad. fr., p. 287) apare o nevoie de blîndețe, de umbră, de apă:

> S-au scurs zece ani –.
> nici o picătură de apă nu m-a atins.
> nici un vînt umed, nici o rouă iubitoare
> – pămînt *lipsit de ploaie*...
> ..............................................................................................
> – pămînt *lipsit de ploaie*,
> îndepărtat de munții mei –
> ..............................................................................................
> Astăzi îi chem să vină:
> Faceți întuneric în jurul meu cu ugerele voastre!
> – vreau să vă mulg.
> vaci ale înălțimilor!
> Înțelepciune caldă precum laptele. dulce rouă a iubirii.
> vă răspîndesc în valuri peste acest ținut.

Această destindere, această recompensă feminină – după zece ani de rece și pură singurătate – slujește drept antiteză dramei tensiunii. Ea nu este *reveria dinamică* primă. Cînd vom

fi văzut mai bine cum cosmosul nietzschean este un *cosmos al înălțimilor*, vom înțelege și că sălașul acestei ape liniștitoare este Cerul. La Nietzsche, ca și în vechea Mitologie, Poseidon este uranian. În universul nietzschean, „izvoarele" sînt rare.

Niciodată substanța apei nu depășește această putere de destindere și mai ales ea nu-i niciodată o ispită spre moarte și disoluție. Cu cîtă limpezime a refuzat Nietzsche *Cosmosul melancoliei*! Cosmosul încețoșat de nori și de ploaie! „— Jocul rău al norilor care trec, al umedei melancolii, al cerului cenușiu, al sorilor furați, al vînturilor de toamnă care urlă."

> Jocul rău al urletelor noastre și al strigătelor noastre de deznădejde...[1]

Cum să nu recunoaștem aici, evocată, stigmatizată, melancolia aspră pe ale cărei buze umede și răsfrînte se citește disprețul pasiv și care a renunțat la luptă, un întreg univers moleșit. Nietzsche a scris el însuși împotriva melancoliei europene (*Printre fiicele deșertului*):

> Căci, în preajma lor, era aerul bun și luminos al Orientului; acolo m-am aflat cel mai departe de bătrîna Europă, înnourată, umedă și melancolică.

În multe pagini poate fi observat disprețul față de *apele stătătoare*. De exemplu, în *Așa grăit-a Zarathustra* (III, *În treacăt*), Nietzsche exclamă: „În propriile-ți vene curge acum sîngele mlaștinilor, viciat și spumos".

Putem fără îndoială să nu vedem aici decît niște expresii banale, fără să ne întrebăm de ce ideile au nevoie de această figurare concretă, de ce ele își aleg aceste figuri. Altfel spus, există un refuz de a trăi imaginația materială în ciudata ei unitate a imaginilor. Atunci ne înșelăm asupra tonalității adjectivelor. Iată dovada: există în bătrîna Europă ținuturi luminoase, uscate și vesele. În schimb, deasupra deșertului oriental trec nori, dar gînditorul care se cufundă într-o înțelepciune antieuropeană, într-o înțelepciune orientală, sau mai exact în înțelepciunea unui nou Orient, știe, cu parțialitatea energică a imaginației materiale, că acești *nori ai deșertului* care trăiesc

[1] *Ecce Homo. Poésies. Parmi les filles du désert*, trad. fr., p. 258.

într-un aer luminos și iubit nu sînt *înnourați*. De asemenea, apa care cade pe vîrfurile nietzscheene nu este *acvatică*; laptele muls din ugerele vacilor cerului nu este *lactat*, nu este *lăptos*, căci vacile cerului sînt dionisiace. Avem aici tocmai un exemplu care ni se pare foarte în măsură să facă înțelese tezele noastre generale. Noi vrem în general să demonstrăm că pentru a cunoaște viața metaforică a limbajului trebuie să cîntărim cu mare exactitate materia unui adjectiv și că trebuie să ne ferim a crede că imaginarea adjectivului legat de aparență aduce automat cu sine imaginarea substantivului. Pentru a trece de la o *impresie de umezeală la apa imaginară* e nevoie de adeziunea *imaginației materiale*. Și avem nenumărate dovezi că imaginația nietzscheană nu-și dă adeziunea substanțială adjectivelor apei. Ea nu se impregnează de laptele hrănitor. Ea îi disprețuiește prea mult pe cei al căror „suflet e ca laptele" (*Ecce Homo*, 97, p. 239).

Punctul de vedere al imaginației dinamice, ca și punctul de vedere al imaginației materiale îngăduie înlăturarea oricărui privilegiu acordat imaginației apei. Pentru a vedea asta e de ajuns să medităm la obiecțiile pe care Nietzsche le aduce muzicii wagneriene (*Nietzsche împotriva lui Wagner*, trad. fr. Albert, p. 74). Nietzsche îi reproșează muzicii wagneriene că „răstoarnă condițiile fiziologice ale muzicii". În loc să ne invite să *mergem* și să *dansăm* – demersuri nietzscheene –, ea ne invită să înotăm, să plutim... o dată cu „melodia infinită a lui Wagner... intri în mare, pierzi treptat contactul cu pămîntul, pînă cînd te lași în voia apei: trebuie *să înoți*. În cadența ușoară, solemnă și pătimașă a muzicii vechi, în mișcarea ei cînd rapidă, cînd lentă, trebuia să cauți cu totul altceva – trebuia să dansezi". *Omul care merge*, omul ascensiunii, mai spune (p. 71): „Picioarele mele îi cer muzicii, înainte de orice, plăcerea pe care o procură mersul *cel bun*, un pas, un salt, o piruetă". Nimic din toate acestea nu se află în fericirea oferită de apă, în mistica imaginației fluide. Imaginația materială a lui Nietzsche își păstrează *substanța* pentru adjectivele aerului și ale frigului.

Ajungem de asemenea astfel la o concluzie polemică pe care vrem să o formulăm în treacăt: celor care ne vor obiecta că dăm prea multă importanță imaginației materiale și imaginației dinamice, le vom transmite un *onus probandi* și îi vom întreba de ce, cînd trebuie să compare două *muzici*, un filosof

ajunge să compare *înotul* și *mersul* -- abandonul în infinitul mării cu pirueta unui dansator. Pentru noi, lucrurile sînt ușor de înțeles: totul este controlat de dialectica a ceea ce curge și a ceea ce țîșnește, de dialectica unei ape *infinite* și a unui suflu rece și răutăcios. Pentru Nietzsche, muzica ce ne dăruiește viața aeriană, o viață aeriană specială făcută dintr-un aer matinal și limpede, este cu mult superioară unei muzici care acceptă metaforele valului, ale undelor, ale mării infinite.

* * *

A demonstra că Nietzsche nu este un *poet al focului* este ceva mai dificil. Căci un poet de geniu face apel la metaforele ce includ toate elementele. De altfel, metaforele focului sînt florile naturale ale limbajului. Blîndețea și violența cuvintelor găsesc un foc care să le exprime. Este totdeauna nevoie de puțin *foc* pentru ca metaforele ce se referă la celelalte elemente să fie vii și limpezi. Poezia multicoloră este o flacără care se colorează cu metalele pămîntului. Am putea deci reuni cu ușurință numeroase documente privitoare la focul nietzschean. Dar dacă privim lucrurile mai îndeaproape, vedem că acest *foc* nu este cu adevărat substanțial, că el nu este *substanța* care impregnează și tonalizează imaginația materială a lui Nietzsche.

În imaginile nietzscheene, focul este mai puțin substanță decît forță. El își joacă rolul într-o *imaginație dinamică* foarte particulară, pe care ne propunem să o specificăm cît mai bine.

Una dintre cele mai bune dovezi ale caracterului prin esență dinamic al focului nietzschean constă în faptul că el este cel mai adeseori *instantaneu*: focul nietzschean este un *fulger*. *Este* deci *o proiecție a Mîniei*, a unei divine și voioase mînii. Mînie, act pur! Resentimentul este o *materie* care se acumulează. Mînia este un *act* care se amînă. Nietzscheanului îi este necunoscut resentimentul. Dimpotrivă, cum ar putea fi decisiv un act care nu este incisiv, adică animat de o ușoară mînie. Atunci cînd energia se află în fața unei îndatoriri teribile, mînia nietzscheană este atît de neașteptată, încît nici măcar nu-i amenințătoare. Ființa din care va porni fulgerul poate să-și ascundă gîndurile în liniște (*Poezii*, p. 207):

Cel care va aprinde fulgerul într-o zi
Trebuie să fie multă vreme ca un nor.

Fulgerul și lumina sînt arme vii, *arme albe* (p. 222, § 17):

Înțelepciunea-mi a țîșnit precum un fulger;
cu sabia-i de diamant le-a străbătut.

În locul luminii shelleyene care scaldă și impregnează cu blînda-i substanță un suflet limpede, lumina nietzscheană este o săgeată, o sabie. Rana pe care o face e rece.

Corelativ, cînd focul este posedat cu bucurie simplă, ca materie, supraomul disprețuiește un *bun al săracului*. „Stinge-te, foc jucăuș!" iată ce spune unui suflet înduioșat de căldura-i lăuntrică, intimă, „marea, veșnica amazoană, niciodată feminină și blîndă ca o porumbiță".

Dar intuițiile oarecum comestibile tind, la Nietzsche, să dăruiască nu atît *substanțe*, cît *energii* (p. 240, § 99):

Cît sînt de reci acești savanți!
Fie ca fulgerul să le cadă în hrană
Și botul lor să-nvețe-a mînca foc!

Acest fulger alimentar este, pentru Nietzsche, un aliment întăritor. El nu corespunde focului plăcut al unei digestii lente și fericite. În cadrul marii dualități a digestiei imaginare și a respirației, trebuie să căutăm valorizarea poetică nietzscheană în poezia suflului fericit și viu.

Un catren intitulat *Înghețată* figurează în capitolul: „Glumă, Viclenie și Răzbunare", care constituie prologul *Voioasei științe*:

Da, uneori fac înghețată:
Ajută la digestie!
Dacă ai avea multe de digerat,
Cît de mult ți-ar plăcea înghețata mea!

Înțelegem atunci următoarea invectivă adresată zeilor focului (*Zarathustra, Pe muntele Măslinilor*, p. 249): „Nu mă rog zeului pîntecos al focului, așa cum fac cei efeminați".

Mai bine să clănțăn din dinți decît să ador idolii! – Asta mi-e firea. Și mai cu seamă îi urăsc pe toți idolii focului, fierbinți, clocotitori și posomorîți.

Dar caracterul dinamic și totodată tranzitoriu al *focului nietzschean* va apărea cu siguranță mai limpede cînd ne vom

da seama de un ciudat paradox: *focul nietzschean dorește frigul.* Este o valoare *imaginară* care trebuie transmutată într-o valoare și mai mare. Și *imaginarul*, el mai ales, se însuflețește printr-o transmutare a valorilor. În „semnul de foc" (*Poezii*, p. 272), citim aceste versuri revelatoare:

> Această flacără cu albicioase curbe
> își înalță limbile dorinței spre reci depărtări,
> gîtlejl întorcîndu-și spre culmi mereu mai pure,
> asemenea unui șarpe ce se înalță nerăbdător...

Focul este un animal cu sînge rece. Focul nu-i limba roșie a șarpelui, ci capul de oțel al acestuia. Frigul și înălțimea, iată patria lui.

Pentru Nietzsche, însăși mierea, mierea care, pentru atîția visători, este un foc profund, o substanță balsamică și caldă, mierea însăși deci este înghețată (*Poezii*, p. 248): „Aduceți-mi miere, miere înghețată din stupii aurii". De asemenea, Zarathustra cere (*Ofranda mierii*, p. 342) „miere din stupii aurii, miere galbenă și albă și bună și rece precum gheața". Și iată un alt exemplu (*Cerșetor de bună voie*): „Vei găsi de asemenea la mine miere nouă, miere din stupi aurii, rece ca gheața, mănînc-o!" Pentru imaginația materială, mierea aurie, spicul auriu, pîinea aurie sînt bucăți de soare, o parte din materia focului. La Nietzsche, mierea este *foc rece*, îmbinare sensibilă care nu-i poate uimi decît pe logicienii care ignoră sintezele visului.

Putem descoperi aceeași sinteză dintre cald și rece în imaginile soarelui *rece*, ale unui strălucitor soare rece. În foarte frumosul *Cîntec al nopții (Așa grăit-a Zarathustra)*, citim următoarea stanță: „Sorii zboară de-a lungul căii lor; acesta li-i drumul. Își urmează voința neînduplecată: aceasta li-i răceala". A nu vedea aici decît traducerea în imagini a unui orgoliu liniștit, a unei mîndrii pe care nimic nu o poate întoarce din drum, înseamnă a ignora acea voință stranie de a nu participa la binefacerile pe care le răspîndești. Soarele își dăruiește căldura *cu răceală*. Pentru o imaginație dinamică, modul de a da, energia de a da au o *valoare* mai mare decît ceea ce este dat.

Un foc ce tinde cu atîta violență spre contrariul său are mai multe caracteristici dinamice și mai puține bogății

substanțiale. La Nietzsche, de îndată ce există *foc*, există și *tensiune și acțiune*; focul nu-i aici starea de bine dată de căldură, ca la Novalis. El nu-i decît o *săgeată care urcă*. Focul este voința arzătoare de a ajunge la aerul pur și rece al înălțimilor. Este un factor de transmutare a valorilor imaginare în favoarea valorilor imaginației aerului și a frigului. Vom înțelege mai bine aceste dialectici ale elementelor imaginare după ce vom fi arătat că *frigul* este una dintre calitățile principale ale *aerului* nietzschean. Să trecem deci la partea pozitivă a demonstrației noastre și să dovedim că *aerul* este adevărata substanță pentru imaginația materială a lui Nietzsche.

III

Nietzsche se desemnează pe sine ca *aerian* (*Poezii*, p. 232):

Nori de furtună – ce ne pasă nouă de voi?
Nouă, spirite libere, spirite aeriene, spirite bucuroase.

Într-adevăr, pentru Nietzsche, aerul este însăși substanța libertății noastre, substanța bucuriei supraomenești. Aerul este un fel de materie depășită, tot așa cum bucuria nietzscheană este o bucurie omenească depășită. Bucuria *terestră* este bogăție și povară – bucuria *acvatică* este moliciune și repaos – bucuria *focului* este iubire și dorință – bucuria *aeriană* este libertate.

*Aerul nietzschean* este atunci o substanță stranie: substanța lipsită de calități substanțiale. Ea poate deci caracteriza ființa ca fiind adecvată unei filosofii a totalei deveniri. În ordinea imaginației, aerul ne eliberează de reveriile substanțiale, intime, digestive. El ne eliberează de atașamentul nostru față de materii: este deci materia libertății noastre. Lui Nietzsche aerul nu-i aduce *nimic*. El nu dă *nimic*. Este imensa glorie a unui Nimic. Dar a *nu da nimic* nu-i oare cel mai mare dar? Marele donator cu mîinile goale ne izbăvește de dorințele mîinii întinse. El ne obișnuiește să nu primim nimic și deci să

luăm totul. „Nu oare donatorul, întreabă Nietzsche, trebuie să-i mulţumească celui care a binevoit să ia?“ Vom vedea în cele ce urmează, mai în detaliu, cum imaginaţia *materială* a aerului lasă locul, la Nietzsche, unei imaginaţii *dinamice* a aerului. Dar încă de acum înţelegem că aerul este adevărata patrie a *păsărilor de pradă*. Aerul este *substanţa infinită* pe care o străbaţi dintr-o suflare, într-o libertate ofensivă şi triumfătoare, ca fulgerul, ca vulturul, ca săgeata, ca privirea imperioasă şi suverană. În aer îţi răpeşti victima la lumina zilei, fără să te ascunzi.

Dar înainte de a dezvolta asemenea aspecte dinamice, să arătăm caracterul material foarte particular al *aerului nietzschean*. De obicei, pentru imaginaţiile materiale, care sînt calităţile cele mai puternic *substanţiale* ale aerului? *Mirosurile*. Pentru anumite imaginaţii materiale, aerul este înainte de orice *suportul* mirosurilor. Un miros are, în aer, infinitul lui. Pentru Shelley, aerul este o floare imensă, esenţa florală a întregului pămînt. Adeseori visăm la puritatea aerului ca la un parfum balsamic şi totodată empireumatic; visăm la căldura lui ca la un polen răşinos, ca la o miere caldă şi dulce. Nietzsche, cînd e vorba de aer, nu visează decît la tonicitate: la frig şi la vid.

Pentru un adevărat nietzschean, nasul trebuie să dea fericita *certitudine* a unui aer lipsit de parfum, nasul trebuie să aducă mărturia imensei fericiri, a preafericitei conştiinţe de a nu simţi nimic. El este garantul totalei absenţe a mirosurilor. *Flerul*, de care Nietzsche a fost adeseori mîndru, nu este înzestrat cu funcţia de a *atrage*. El este dăruit supraomului pentru ca acesta să se *îndepărteze* de îndată ce simte prezenţa celei mai mici impurităţi. Un nietzschean nu se poate desfăta cu miresme. Baudelaire, contesa de Noailles – amîndoi *tereştri*, ceea ce, bineînţeles, este un alt semn de putere – visează miresmele şi meditează asupra lor. Parfumurile au atunci infinite rezonanţe; ele leagă amintirile cu dorinţele, un enorm trecut cu un viitor imens şi neformulat. Iată, dimpotrivă, ce spune Nietzsche:

> Respirînd aerul cel mai pur,
> cu nările umflate ca nişte cupe,
> fără viitor, fără amintire...[1]

[1] *Poésies, Ecce Homo*, trad. fr. Albert, p. 263.

*Aerul pur este conștiința clipei libere*, a unei clipe care deschide un viitor. Nimic mai mult. Mirosurile sînt înlănțuiri sensibile; ele au, în însuși corpul lor, o continuitate. Nu există mirosuri discontinue. Aerul pur este, dimpotrivă, o impresie de tinerețe și de noutate (p. 260): „Cu nările absorbea încet aerul, parcă întrebînd, precum cineva care, într-un nou ținut, gustă un aer nou". Am îndrăzni să spunem: un vid nou și o libertate nouă, căci în acest nou aer nu există nimic exotic, excitant, îmbătător. E un aer pur, uscat, rece și vid.

— Stau aici, respirînd aerul cel mai bun,
aerul paradisului, într-adevăr,
aerul limpede, ușor și vîrstat cu aur,
cel mai bun ce va fi căzut
vreodată din lună...[1]

Imaginația nietzscheană fuge de mirosuri în măsura în care ea se desprinde de trecut. Orice paseism visează mirosuri indestructibile. A prevedea este contrariul faptului de a simți. Într-o dialectică oarecum prea brutală, dar foarte frapantă, Rudolf Kassner a înfățișat acest caracter antitetic al imaginii vizuale și al mirosurilor (*Cartea amintirii*, trad. fr. Pitrou, p. 31): „Cînd, din timp, sustragem, tăiem sau înlăturăm partea care-și împlîntă rădăcinile în viitor... întreaga noastră imaginație, care se sprijină pe timp sau se răsucește în jurul lui, devine amintire, se află parcă aruncată în amintire. Orice imagine vizuală se transformă atunci în mod fatal în mireasmă, de vreme ce viitorul lipsește... Dar de îndată ce, din nou, vom racorda la timp amintirea pe care am înlăturat-o, mireasma se va transforma în imagine vizuală".

Deși aerul simbolizează o clipă de repaos și de destindere, el dă și conștiința acțiunii viitoare, a unei acțiuni care ne eliberează de o voință acumulată. De aceea, în simpla bucurie de a respira aerul curat, găsim o promisiune de putere:

aerul se umple de făgăduieli:
simt trecînd peste mine suflarea unor buze necunoscute
– iată cum vine marea răcoare... (p. 274)

[1] *Ibidem*, p. 262.

Cum s-ar putea spune mai bine, în contextul acestei subite răcori, că buzele necunoscute nu *făgăduiesc o beție*?

O dată cu această răcoare – cu această mare răcoare care va să vină – se introduce o valoare nietzscheană care, sub înfățișări sensibile, desemnează o realitate profundă. Ea este tipică pentru acele metafore *directe și reale* care constituie, pentru o doctrină a imaginației, date imediate și elementare. În fond, pentru Nietzsche, adevărata calitate *tonică* a aerului, calitatea care dă bucuria de a respira, calitatea care *dinamizează aerul imobil* – adevărată dinamizare în profunzime care este viața însăși a imaginației dinamice –, e această *răcoare*. Ea nu trebuie luată drept o calitate mediocră, mijlocie. Ea corespunde unuia dintre cele mai mari principii ale cosmologiei nietzscheene: *frigul*, frigul înălțimilor, al ghețarilor, al vînturilor absolute.

Să mergem pe drumul care duce spre hiperboreeni (*Ecce Homo*, *Poezii*, trad. fr., p. 245):

Dincolo de nord, de gheață și de azi
Dincolo de moarte,
la o parte:
viața *noastră*, fericirea *noastră*!
Nici pe pămînt,
nici pe apă,
nu vei găsi drumul
care duce la hiperboreeni.

Nici pe pămînt, nici pe apă, deci prin aer, călătorind spre cele mai înalte și mai reci singurătăți.

*La gura* peșterii – a ciudatei peșteri care se află pe *vîrful muntelui*, ceea ce, credem noi, îi ascunde caracterul terestru – își va rosti Zarathustra învățămintele despre tăria frigului.

„Numai tu știi să faci ca aerul din jurul tău să fie puternic și pur! Oare găsit-am vreodată pe pămînt un aer atît de pur ca acela din peștera ta?

Și totuși am văzut multe ținuturi, nasul meu a învățat să cerceteze și să prețuiască felurite atmosfere: dar numai lîngă tine nările mele se bucură cel mai mult!"

O dată cu *Omenesc prea omenesc* (*Poezii*, trad. fr., p. 180), se aude chemarea „înghețatei și sălbaticei naturi alpestre abia încălzite de soarele tomnatic și lipsit de iubire".

În mijlocul acestei naturi alpestre se ajunge cu adevărat la o ciudată naștere. Viața se înalță din frig, o viață rece (*Poezii*, trad. fr., p. 199):

... Atunci luna și stelele
Se vor înălța o dată cu vîntul și chiciura.

Datorită frigului, aerul dobîndește *virtuți ofensive*, acea „veselă răutate“ care trezește voința de putere, o voință de a reacționa la frig, în suprema libertate a răcelii, cu o voință rece.

Atacat de un aer *rece*, omul cucerește „un corp mai înalt“ (*einen hoheren Leib*) (*cf. Așa grăit-a Zarathustra, Von den Hinterweltlern*). Nu este vorba, bineînțeles, de *corpul astral* al magilor și al misticilor, ci de un corp viu care *știe* să crească respirînd un aer tonic, de un corp care *știe* să aleagă aerul înălțimilor, un aer fin, rece, subtil *„dünn und rein“*.

În acest aer rece al înălțimilor, vom găsi o altă valoare nietzscheană: tăcerea. Cerul de iarnă și tăcerea lui, cerul de iarnă „care lasă uneori însuși soarele învăluit în tăcere“, nu este oare opus cerului shelleyan, atît de muzical încît putem spune că este o muzică transformată în substanță? Oare de la cerul de iarnă, se întreabă Nietzsche (*Așa grăit-a Zarathustra, Pe muntele Măslinilor*), am învățat „prelungile tăceri iluminate“? Și cînd citim în *Întoarcere (Așa grăit-a Zarathustra*, p. 267): „O, tăcere ce ne faci să inspirăm din plin aerul pur“, cum am mai putea refuza sinteza substanțială dintre aer, frig și tăcere? Prin mijlocirea aerului și a frigului, este aspirată tăcerea, tăcerea însăși este *integrată* ființei noastre. Și această integrare a tăcerii este foarte diferită de integrarea tăcerii în poezia de asemenea dureroasă a lui Rilke. La Nietzsche, ea are un caracter brusc care anulează primele anxietăți. Dacă refuzăm să acceptăm sugestiile imaginației materiale, dacă nu înțelegem că pentru o imaginație materială activă *aerul tăcut* este o tăcere realizată într-un element primitiv, diminuăm *tonalitatea* imaginilor; transcriem, în abstract, experiențele imaginației concrete. Cum am primi atunci influența organică salutară a unei lecturi nietzscheene? Nietzsche și-a prevenit cititorii (*Ecce Homo*, trad. fr., p. 13): „Cel care știe să respire atmosfera ce-mi umple opera știe că e o atmosferă a înălțimilor, că aerul aici este rece. Trebuie să fii creat pentru

această atmosferă, altminteri riști să răcești. Ghețurile se află în apropiere, singurătatea este uriașă – dar priviți cu cîtă liniște se odihnește totul în lumină! Priviți cît de liber respiri aici! Cîte lucruri simți sub tine!"

Frig, tăcere, înălțime – trei rădăcini pentru una și aceeași substanță. A tăia o rădăcină înseamnă a distruge viața nietzscheană. De exemplu, o tăcere rece trebuie să fie și înaltă; dacă lipsește această a treia rădăcină, nu-i decît o tăcere închisă asupra ei înseși, ursuză, terestră. E o tăcere care nu *respiră*, care nu-ți intră în piept precum aerul înălțimilor. Tot astfel, un vînt rece și care vuiește nu ar fi, pentru Nietzsche, decît un animal ce trebuie stăpînit, ce trebuie *redus la tăcere*. Vîntul rece al înălțimilor este o *ființă-dinamică*, el nu urlă și nu murmură: tace. În sfîrșit, un aer călduț, care ar pretinde că ne învață tăcerea, ar fi lipsit de ofensivitate. Tăcerea are nevoie de ofensivitatea frigului. După cum vedem, tripla corespondență este dereglată cînd dispare unul dintre atributele ei. Dar aceste dovezi negative sînt artificiale, și cine va vrea să trăiască în aerul nietzschean va avea nenumărate dovezi pozitive ale *corespondenței* pe care o semnalăm. Această corespondență va pune și mai bine în evidență, prin contrast, tripla corespondență a blîndeții, a muzicii și a luminii prin care respiră imaginația shelleyană. După cum am mai spus de mai multe ori, tipurile de imaginație materială, oricît de determinante, nu șterg pecetea individuală a geniului. Shelley și Nietzsche sînt două genii care, într-una și aceeași patrie aeriană, au adorat zei contrarii.

## IV

Dat fiindcă am acordat, în această lucrare, un loc important *visului zborului* – somnului aerian –, vom studia mai îndeaproape o pagină nietzscheană care manifestă în mod evident un onirism *înaripat*. Acest imn consacrat păcii nocturne, imponderabilității somnului aerian, ne va servi drept introducere la un studiu al aurorelor active, al trezirilor tonificate, al vieții verticale nietzscheene.

Într-adevăr, cum să nu presupui existența unui *vis al zborului* în primul paragraf al *Celor trei rele (Așa grăit-a Zarathustra*, III, p. 269, ed. 2, trad. fr. Albert)? „În vis, în ultimul meu vis din această dimineață, mă găseam pe un promontoriu – dincolo de lume, și țineam o balanță în mînă și *cîntăream* lumea."

Un cititor care, deformat de intelectualism, pune gîndirea abstractă înaintea metaforei, un cititor care crede că a scrie înseamnă a căuta imagini pentru a ilustra gînduri, va obiecta pe dată că această *cîntărire* a lumii – el va prefera cu siguranță să spună: această evaluare ponderală a lumii – nu este decît o metaforă prin care se exprimă o valoare, prin care este evaluată *lumea morală*. Totuși ar fi foarte interesant să studiem această alunecare din lumea morală în lumea fizică. Orice moralist ar trebui să-și pună măcar problema *exprimării verbale* a faptelor morale. O teză a imaginației ca valoare psihică fundamentală cum este teza noastră pune această problemă în sens invers: ea se întreabă în ce mod imaginile elevației pregătesc dinamica unei vieți morale. Și poetica lui Nietzsche joacă pentru noi tocmai acest rol de precursor: ea pregătește morala nietzscheană. Dar să nu intrăm în fondul polemicii, să rămînem în domeniul unui studiu al imaginarului și să le punem adversarilor noștri, în plan psihologic, o întrebare polemică: de ce, într-un vis, într-un vis matinal, te poți vedea în vîrful unui promontoriu? De ce, în loc să descrii priveliștea unei lumi astfel dominate, o *cîntărești*? Nu trebuie să ne mirăm că cel care visează intră cu atîta ușurință într-un *vis al cîntăririi*? Dar să citim și ceva mai jos (p. 270): „... ceva ce poate fi cîntărit de către cineva care știe să cîntărească, ceva ce poate fi atins de aripi viguroase... așa am descoperit în vis lumea". Cine ne va explica, în afara principiilor psihologiei ascensionale, de ce visul care *cîntărește* lumea este nemijlocit cel în care *aripi viguroase* vor învinge *greutatea*? Cel care *cîntărește* lumea are dintr-o dată o imponderabilitate înaripată.

Cum să nu vezi că adevărata filiație a imaginilor merge în ordine inversă: el *cîntărește* lumea pentru că are o imponderabilitate înaripată. Zburînd, el spune tuturor ființelor de pe pămînt: De ce nu zbori? Ce greutate te împiedică să zbori împreună cu mine? Cine te silește să rămîi inert pe pămînt? Urcă în balanța mea și-ți voi spune dacă îmi poți fi tovarăș și discipol. Îți voi spune nu cît cîntărești, ci viitorul tău aerian.

Cel care *cîntărește* este stăpînul imponderabilității. A cîntări fiind totodată *greu*: iată un nonsens nietzschean. Ca să *evaluezi* forțele supraomenescului, trebuie să fii aerian, ușor, ascensional. Trebuie mai întîi să *zbori* și apoi vei cunoaște pămîntul! Atunci vei putea accepta metaforele mai ascunse, a căror acțiune este mai continuă. Sînt cele care însuflețesc cu adevărat imaginația gînditorului. De îndată ce i-ai dăruit imaginației dinamice primitivitatea ei exactă, totul este limpede în aceste rînduri nietzscheene: „Visul meu, un navigator îndrăzneț, pe jumătate corabie, pe jumătate rafală, tăcut precum un fluture, nerăbdător precum un șoim: cîtă răbdare și cît răgaz a avut el astăzi ca să poată cîntări lumea!" Cu siguranță, engrama dinamică a tuturor acestor imagini este *visul zborului*, viața imponderabilă a somnului aerian, fericita conștiință a imponderabilității înaripate.

În capitolul *Spiritul ponderabilității (Așa grăit-a Zarathustra*, p. 278), Nietzsche mai spune: „Cel ce-i va învăța pe oamenii viitorului să zboare va deplasa toate limitele; pentru el însuși aceste limite vor zbura în aer: el va boteza din nou pămîntul și-l va numi «cel ușor»". „Barierele există pentru cei care nu știu să zboare", spune și George Meredith.

Pentru *imaginația materială* zborul nu este o mecanică ce trebuie inventată, ci o materie ce trebuie transmutată, bază fundamentală a unei transmutări a tuturor valorilor. Ființa noastră, din *terestră*, trebuie să devină *aeriană*. Atunci va face ca tot pămîntul să fie *ușor*. Propriul nostru pămînt, în noi, va fi „cel ușor".

Textul care urmează se îmbogățește cu nobile gînduri: el îl învață pe om să se iubească pe sine, să se însuflețească cu adevărat în această iubire de sine. Date fiind această bogăție de gînduri nietzscheene și simplitatea observațiilor noastre, vom putea fi cu ușurință criticați: ni se va spune încă o dată că renunțăm la meseria noastră de filosof ca să devenim un simplu colecționar de imagini literare. Dar ne vom apăra repetînd teza noastră: imaginea literară are o viață proprie, *ea aleargă ca fenomen autonom deasupra gîndirii profunde*. Noi încercăm să punem în evidență tocmai această autonomie. Exemplul lui Nietzsche este frapant pentru că el manifestă o dublă viață: viața unui mare poet și viața unui mare gînditor. Imaginile nietzscheene au dubla coerență care animă – separat – poezia și gîndirea. Aceste imagini nietzscheene verifică

coerența materială și dinamică pe care o dă o imaginație material și dinamic bine specificată.

Dar *verticalitatea* cere o lungă ucenicie (p. 282): „Cine vrea să învețe să zboarè trebuie mai întîi să învețe să stea drept, să meargă, să alerge, să sară, să se cațăre și să danseze: nu înveți dintr-o dată să zbori!" *Visul zborului* este pentru unii o reminiscență platoniciană a unui somn străvechi, a unei străvechi imponderabilități. Nu-l vom regăsi decît în visele răbdătoare și infinite. Să adunăm așadar, din opera nietzscheană, dovezile cele mai diverse ale psihismului ascensional.

V

Mai întîi vom găsi în filosofia nietzscheană numeroase exemple din domeniul unei psihanalize a ponderabilității care are același aspect ca și o psihanaliză dirijată după metoda lui Robert Desoille. Să studiem, de exemplu, acest poem (*Poezii*, § 67, p. 233):

Aruncă în abis ce ai mai greu!
Omule, uită! Omule, uită!
Divină este arta uitării!
Dacă vrei să te înalți,
Dacă vrei să fii la tine acasă pe culmi,
Aruncă în mare ce ai mai greu!
Iată marea, aruncă-*te* în mare.
Divină este arta uitării.

Nu-i vorba aici, cum ar fi cazul pentru un psihism marin, ca subiectul să se cufunde în mare pentru a-și afla acolo regenerarea prin ape, ci de a arunca cît mai departe de noi toate *poverile*, toate regretele, toate remușcările, toată ura, tot ceea ce în noi privește spre trecut – e vorba de a arunca în mare *toată ființa noastră greoaie*, ca ea să dispară pentru totdeauna. Astfel, vom nimici *dubla* noastră ponderabilitate, ceea ce, în noi, este *pămînt*, ceea ce, în noi, este *trecut intim și ascuns*. Atunci *dublul* nostru *aerian* va străluci pe deplin. Atunci ne vom ivi *liberi* precum aerul, izbăviți de carcera

propriilor noastre ascunzişuri. Vom fi dintr-o dată sinceri cu noi înşine.

Trebuie oare să mai spunem o dată că un astfel de poem se poate citi în două feluri: mai întîi ca un text abstract, ca un text moral în care autorul se vede silit să folosească imagini concrete – apoi, conform metodei noastre prezente, ca pe un poem de-a dreptul concret, format iniţial de imaginaţia materială şi dinamică şi care produce, datorită entuziasmului unei noi poezii, valori morale noi? Oricare ar fi alegerea cititorului, el va trebui să recunoască totuşi că *estetizarea moralei* nu este un aspect superficial; nu-i doar o metaforă la care se poate renunţa fără nici un risc. O teză ca a noastră face din această estetizare o necesitate profundă, o necesitate imediată. Fiinţa este promovată aici de imaginaţie. Imaginaţia cea mai eficientă: *imaginaţia morală*, nu se separă de inovaţia imaginilor fundamentale.

Ni se pare deci că subliniind el însuşi cuvîntul *tu*, Nietzsche a vrut să realizeze *absolutul* metaforei, să bruscheze toate măruntele metafore pe care un poet de mîna a doua le-ar fi acumulat, să provoace absurditatea metaforei pentru a trăi absoluta ei realitate: aruncă-te *pe de-a-ntregul* în jos pentru a urca *pe de-a-ntregul* spre culmi, realizînd *uno actu* eliberarea şi cucerirea fiinţei supraomeneşti. Dincolo de această contradicţie din cuvinte – dintre sus şi jos –, imaginaţia lucrează atunci într-o analiză a simbolurilor care îşi păstrează o perfectă coerenţă: Aruncă-*te* în mare nu pentru a găsi aici moartea în uitare, ci pentru a consacra morţii tot ceea ce în tine nu putea uita, toată acea fiinţă de carne şi de pămînt, toată acea cenuşă a cunoaşterii, toată acea masă de rezultate, toată acea recoltă meschină care este fiinţa umană. Atunci se va realiza *inversiunea decisivă* care te va pecetlui cu semnul supraumanului. Vei fi aerian, vei ţîşni vertical spre cerul liber.

Tot ce odinioară-mi părea greoi
s-a cufundat în abisul azuriu al uitării (p. 276).

De asemenea, într-un verset din *Aşa grăit-a Zarathustra (Von Lessen und Schreiben)*, după ce a învins demonul ponderabilităţii, Nietzsche exclamă: „Acum mă *văd sub mine*". *„Jetzt bin ich leicht, jetzt fliege ich, jetzt sehe ich mich unter mir, jetzt tanzt ein Gott durch mich."* Nu traducem aceste

rînduri, căci nu găsim cuvinte care să redea energia și bucuria instantanee a unui *jetzt*. De ce oare limba franceză are nenorocul de a fi lipsită de cuvintele indispensabile unei psihologii a clipei? Cum să redăm decizia unei hotărîri a ființei, cum să rupem lenea a ceea ce continuă prin cuvintele: *maintenant, dès à présent, dorénavant*? Cultura voinței cere cuvinte monosilabice. Energia unei limbi este adeseori tot atît de intraductibilă ca și poezia ei. Imaginația dinamică primește de la limbă impulsuri primare.

Nu vom acorda niciodată îndeajuns importanța necesară acestei *dedublări a personalității verticale* și mai ales *caracterului ei subit, decisiv*. Datorită acestei dedublări, vom trăi în aer, prin aer, pentru aer. Datorită caracterului său subit, vom înțelege că transmutarea ființei nu este o molatică și dulce emanație, ci că ea este opera voinței pure, adică a voinței instantanee. Aici, imaginația dinamică se impune imaginației materiale: aruncă-te în sus, liber precum aerul, și vei deveni materie a libertății.

După acest act al imaginației eroice, vine, ca o răsplată, conștiința de a fi deasupra unui univers, deasupra tuturor lucrurilor. De unde și această admirabilă stanță (*Așa grăit-a Zarathustra*, t. I, trad. fr., p. 237): „Să fii deasupra tuturor lucrurilor ca propriul tău cer, ca acoperișul tău rotunjit, ca azuriul tău clopot și eterna ta liniște". Cum să exprimi mai bine în chiar sensul unei iubiri platonice acest platonism al voinței care dă ființă acelui ceva pe care ființa îl *vrea*, acelui ceva care este viitorul ființei, după ce a șters toate ființele trecutului, toate ființele reminiscenței, toate dorințele senzuale prin care se hrănea o voință schopenhaueriană, o voință animalică.

Liniștea sufletească este sigură pentru că este o liniște *cucerită*. Această liniște cucerită va fi trăită în următoarele stanțe (*Așa grăit-a Zarathustra*, *În plină amiază*, t. II, p. 399):

> *Tăcere! Tăcere!*
>
> *Așa cum un vînt fermecat dansează nevăzut peste scînteierile mării, ușor, ușor ca o pană, tot astfel dansează peste mine somnul.*
>
> *El nu-mi închide ochii, îmi lasă sufletul treaz. Este ușor, atît de ușor, ca o pană.*

## VI

Ființa omenească, vai! cunoaște întoarceri spre starea de confuzie și de ponderabilitate. De îndată ce un alt element materializează somnul nietzschean, sufletul este mai tulbure, mai lînced. În timp ce atîția alți visători își încredințează sufletul, cu liniștită supunere, apei stătătoare, în timp ce atîția alți visători dorm în liniște în apa visului, vom simți un chin ce se întoarce în ciuda fericirii eroic cucerite în admirabila pagină nietzscheană a somnului mării – a mării grele de dorință și de sare, de foc și de pămînt (*Așa grăit-a Zarathustra*, t. I, p. 22):

> Totul doarme acum, spune el; marea a adormit. Ochiul ei mă privește, straniu și somnolent.
>
> Dar răsuflarea ei e caldă, o simt. Și simt și că ea visează. Se zbuciumă dormind pe perne tari.
>
> Ascultă! Ascultă! Geme adînc aducîndu-și aminte de lucruri rele. Sau poate presimte ceva rău?
>
> Vai! sînt trist împreună cu tine, monstrule obscur, și mă urăsc din pricina ta.

Cît de rău redă franțuzescul *Hélas*! suspinul dureros și aspru al lui *Ach!* german! Și în acest caz, clipa dezgustului de sine, al dezgustului față de întregul univers are nevoie de factorul de simultaneitate prezent într-un cuvînt monosilabic. Întreaga ființă suferindă, întregul univers suferind sînt rezumate în suspinul unui visător. Onirismul și cosmismul își schimbă aici între ele valorile. Cu cîtă fidelitate traduce Nietzsche coșmarul în care se contopesc blîndețea și asprimea senzației! „Iubirea este primejdia celui mai singuratic." „Cum asta, Zarathustra, îi spuse el, mai vrei să-i cînți cîntece de mîngîiere mării!"

Dar această ispită de a iubi, această ispită de a-i iubi pe cei care iubesc, de a le trăi suferințele și de a-i mîngîia, de a se mîngîia pe sine în propria-i suferință și propria-i iubire nu-i decît coșmarul unei nopți de îndoială, al unei nopți de perfidie marină. Patria în care ființa își aparține sieși este aerul din cer. Nietzsche se întoarce întotdeauna acolo. În capitolul *Cele șapte peceți* (§ 7), putem citi aceste stanțe pline de o *beție nietzscheană*, sinteză a beției dionisiace și apolinice, totalitate a

ceea ce este arzător și a ceea ce este rece, a ceea ce este puternic și a ceea ce este limpede, a tinereții și a maturității, a bogăției și a stării aeriene:

> Dacă vreodată am desfășurat ceruri liniștite deasupra mea, zburînd cu propriile-mi aripi în propriul meu cer;
>
> Dacă am înotat jucîndu-mă în adîncurile îndepărtate ale luminii, dacă mi-a venit înțelepciunea de pasăre a libertății mele;
>
> – căci astfel vorbește înțelepciunea păsării: „iată nu există sus, nu există jos! Aruncă-te ici și colo, înainte, îndărăt, tu, care ești ușoară! Cîntă! nu mai vorbi!
>
> – oare toate cuvintele nu sînt făcute pentru cei care sînt greoi? Oare toate cuvintele nu-l mint pe cel care este ușor? Cîntă! nu mai vorbi!

Așa se termină cartea a treia din *Așa grăit-a Zarathustra*: cu conștiința imponderabilității aeriene și cîntătoare. În cîntul substanțial al unei ființe aeriene, prin poezia unei moralizări aeriene, Nietzsche descoperă unitatea profundă a imaginației materiale și a imaginației dinamice.

## VII

După această despovărare prin care ființa se aruncă pe de-a-ntregul *în afară de sine*, după aceste zboruri eliberatoare prin care ființa se vede *sub sine*, Nietzsche privește adeseori abisurile. Astfel, el devine și mai conștient de eliberarea lui. Partea de jos, contemplată de la o înălțime de unde nu vei mai cădea, este un elan suplimentar spre culmi. Prin chiar aceasta, imaginile statice vor căpăta o viață dinamică foarte specială. Rămînînd în contact cu opera lui Nietzsche și propunîndu-ne să revenim asupra anumitor imagini într-o cercetare mai generală, vom studia dinamizarea verticală a anumitor imagini familiare lui Nietzsche.

De exemplu, iată *pinul pe marginea prăpastiei*. L-a contemplat Schopenhauer. A făcut din el o mărturie a voinței de a trăi, descriind dura simbioză dintre vegetal și stîncă, efor-

tul arborelui de a se apăra împotriva forţelor gravitaţiei. La Nietzsche, arborele este mai puţin încovoiat, fiind o fiinţă mai verticală care sfidează căderea (*Poezii*, trad. fr., p. 267):

— Dar tu, Zarathustra,
iubeşti, ca şi *pinul*, prăpastia?

Pinul îşi agaţă rădăcinile
acolo unde stînca însăşi
priveşte înfiorată spre adîncuri...

Această înfiorare nu va deveni niciodată vertij. Nietzscheismul este un vertij depăşit. Lîngă abis, Nietzsche caută imaginile dinamice ale ascensiunii. Printr-o dialectică bine cunoscută a orgoliului, realitatea prăpastiei îi dă lui Nietzsche conştiinţa de a fi o forţă care ţîşneşte. Îl putem vedea spunînd, ca şi Sara din *Axel*[1]: „Nu pedepsesc prăpastiile decît cu aripile mele".

Să urmărim mai în detaliu lecţia arborelui nietzschean:

şovăie pe marginea prăpastiilor,
unde totul în juru-i
tinde să coboare:
lîngă nerăbdarea
sălbaticelor pietre, a torenţilor năvalnici
el este răbdător, tolerant, dur, tăcut,
singuratic...

Să adăugăm: el este drept, înalt, în picioare; el este vertical. Nu-şi primeşte seva de la o apă subterană, nu-şi dobîndeşte soliditatea de la stîncă, nu are nevoie de forţele pămîntului. Nu este o materie, este o forţă, o forţă autonomă. El îşi găseşte forţa în însăşi *proiecţia* sa. Pinul nietzschean, pe marginea prăpastiei, este un vector cosmic al imaginaţiei aeriene. El poate să ne ajute să separăm în două tipuri *imaginaţia voinţei*, să vedem mai bine că voinţa este solidară cu două tipuri de imaginaţie: pe de o parte există *voinţa-substanţă*, care este voinţa schopenhaueriană, iar pe de altă parte există *voinţa-putere*, care este voinţa nietzscheană. Una vrea să menţină.

[1] Villiers DE L'ISLE-ADAM, *Axel*, partea a patra, scena a IV-a.

Cealaltă vrea să se avînte. Voința nietzscheană se sprijină pe propria-i viteză. Este o accelerare a devenirii, a unei deveniri care nu are nevoie de materie. S-ar părea că abisul, asemenea unui arc mereu încordat, îi slujește lui Nietzsche spre a-și trimite săgețile spre înălțimi. Lîngă abis, destinul omenesc constă în a cădea. Lîngă abis, destinul supraomului este de a țîșni, precum un pin, spre cerul albastru. Senzația răului tonalizează binele. Ispita milei tonalizează curajul. Ispita visului tonalizează cerul.

În opera nietzscheană putem găsi multe alte pagini în care arborele este cu adevărat *beat de avîntu-i către înălțimi*. În *Salutul (Așa grăit-a Zarathustra*, p. 407), vrînd să ofere o imagine a voinței înalte și puternice, Nietzsche scrie:

> Întregul peisaj capătă forță printr-un asemenea arbore.
>
> Îl compar cu un pin, o, Zarathustra, cel care crește ca și tine: zvelt, tăcut, neînduplecat, singuratic, alcătuit din lemnul cel mai bun și din lemnul cel mai flexibil, superb.
>
> – vrînd, cu ramuri tari și verzi, să ajungă la *propria-i* dominare, întrebînd cu putere vînturile și furtunile și tot ce se află pe înălțimi,
>
> – răspunzînd cu încă și mai multă putere, orînduitor victorios – ah! cine nu ar vrea să se urce pe culmi spre a contempla asemenea plante?
>
> Tot ceea ce este întunecat și ratat se întărește văzîndu-ți arborele, o, Zarathustra, înfățișarea ta îl liniștește pe cel nestatornic și vindecă inima celui nestatornic.

Acest arbore drept este un ax al voinței; mai mult, este chiar axul voinței verticale proprii nietzscheismului. Dacă-l contempli, te înalți: imaginea sa dinamică este tocmai voința care se contemplă, nu în operele ei, ci în însăși acțiunea ei. Numai imaginația dinamică poate să ne ofere imagini adecvate ale voinței. Imaginația materială nu ne dă decît somnul și visele unei voințe neformulate, ale unei voințe adormite în rău sau în inocență. Arborele nietzschean, mai mult dinamic decît material, este legătura atotputernică dintre rău și bine, dintre pămînt și cer (*Așa grăit-a Zarathustra, Despre copacul de pe munte*, ed. I, trad. fr., p. 57). „Cu cît vrea mai mult să se înalțe spre culmi și spre lumină, cu atît rădăcinile-i se înfundă mai

adînc în pămînt, în întuneric și în abis – în rău." Nu există un bine deschis în toată splendoarea lui, nu există nici o floare fără ca să nu fi existat înainte o trudă a spurcăciunilor din pămînt. Binele țîșnește din rău.

> De unde vin munții cei mai înalți? Iată ce am întrebat odinioară. Și am aflat că vin din mare.
>
> Această mărturie stă înscrisă în stîncile lor și în piatra de pe vîrfurile lor. Locul cel mai înalt trebuie să-și atingă culmea pornind din locul cel mai jos.

Temele ascensiunii sînt, firește, foarte numeroase în poezia nietzscheană. Anumite texte transpun cu adevărat un fel de diferențială a cuceririi verticale. Este cazul pămîntului sfărîmicios, al pietrelor care se rostogolesc sub piciorul omului de la munte. Trebuie să urci de-a lungul unei pante pe care totul coboară. Drumul abrupt este un adversar activ care va răspunde dinamismului nostru printr-un dinamism contrariu (*Așa grăit-a Zarathustra, Despre viziune și despre enigmă*, p. 223):

> O cărare ce urca insolentă printre grohotișuri, o cărare rea și singuratică... o cărare de munte scrîșnea sub pașii mei sfidători.
>
> Mai sus: – rezistînd spiritului care-l atrăgea spre adîncuri, spre abis, spiritului greoi, demonul și dușmanul meu de moarte.
>
> Mai sus: – deși era așezat pe mine, spiritul greoi, pe jumătate pitic, pe jumătate cîrtiță, paralizat, paralizînd, vărsîndu-mi plumb în ureche, vărsîndu-mi în creier, picătură cu picătură, gînduri de plumb.

Niciodată nu vom medita îndeajuns asupra imaginilor nietzscheene, asupra materiei și dinamismului lor. Ele ne comunică o fizică experimentală a vieții morale. Ele ne oferă cu grijă mutațiile unor imagini care trebuie să inducă mutațiile morale. Această fizică experimentală se află fără îndoială în relație cu un experimentator specific, dar ea nu este nici factice, nici gratuită, nici arbitrară. Ea corespunde unei naturi pe cale de a deveni eroică, unui cosmos care începe să ajungă la o viață eroică. A trăi nietzscheismul înseamnă a trăi o transformare a energiei vitale, un fel de metabolism al frigului și al aerului care trebuie să producă în ființa umană materie aeriană.

Idealul este acela de a face ca ființa să devină tot atît de mare, tot atît de vie ca și imaginile sale. Dar să fim bine înțeleși, idealul este realizat, puternic realizat, în imagini, de îndată ce considerăm imaginile în dinamica lor realitate, ca mutație a forțelor psihice care imaginează. Lumea visează în noi, ar spune un novalisian; nietzscheanul, atotputernic în onirismul său proiectat, în voința-i care visează, trebuie să se exprime într-un mod mai real și să spună: lumea visează în noi dinamic.

## VIII

Putem de altfel surprinde, în anumite imagini nietzscheene, travaliul cosmic al ascensiunii, travaliul unei lumi ascensionale a cărei realitate este energetică. De exemplu (*Așa grăit-a Zarathustra, Despre imaculata cunoaștere*): „Căci marea vrea să fie iubită și aspirată de soare; ea *vrea* să devină aer și înălțime și cărare de lumină, și lumina însăși!" Într-un poem (*Poezii*, p. 273), visătorul se naște oarecum din valuri, el țîșnește ca o insulă proiectată de forțe erozive:

Dar marea însăși nu fu destul de singuratică pentru el,
el se urcă pe insulă, pe munte deveni flacără,
acum, spre o a *șaptea* singurătate
își aruncă undița căutătoare peste cap.

Pămîntul deasupra apei, focul deasupra pămîntului, aerul deasupra focului, astfel se arată aici ierahia *verticală* a poeticii nietzscheene.

În *Așa grăit-a Zarathustra*, Nietzsche s-a întors la ciudata imagine a *pescuitului pe înălțimi* (ed. I, trad. fr., p. 344): „Oare prins-a un bărbat vreodată pește pe un munte înalt? Și chiar dacă ceea ce vreau eu acolo, sus, este o nebunie – mai bine să faci o nebunie decît să devii solemn și verde și galben tot așteptînd în adîncuri.

În studiile noastre asupra imaginației (cf. *Lautréamont* și *Apa și visele*), am recunoscut adeseori o trecere progresivă de la apă la aer și am semnalat evoluția imaginară continuă de la

pește la pasăre. Orice visător adevărat al unei lumi fluide – și oare există onirism fără fluiditate? – cunoaște peștele zburător.[1] Nietzsche este cel ce pescuiește în aer; el își aruncă undița peste cap. Nu pescuiește în eleșteu sau în fluviu, patrie a ființelor orizontale, ci pe culmi, pe culmea muntelui celui mai înalt:

Răspundeți nerăbdării flăcării
pescuiți pentru mine, pescarul de pe munții înalți,
a șaptea mea singurătate și *ultima*![2]

Singurătatea supremă se află într-o lume aeriană:

O, a *șaptea* singurătate!
Niciodată n-am simțit
mai aproape de mine dulcea certitudine,
mai caldă privirea soarelui.
– Acolo pe înaltele culmi, oare gheața nu-i încă roșie?
Argintie, ușoară, precum un pește,
barca mea acum plutește în văzduh...[3]

După cum am spus, *barca din cer* este o temă de reverie pe care o găsim la numeroși poeți. Cel mai adeseori este producția imaginară a unui vis legănat, a unui vis purtat, este o beție a pasivității. E o gondolă al cărei gondolier nu este visătorul. La Nietzsche, în ciuda unor momente de indolență (cf. *În plină amiază*, *Așa grăit-a Zarathustra*, t. II, p. 399), cînd visătorul se odihnește într-o „barcă obosită, pe marea cea mai calmă", reveria legănată și călătoare nu are nici o nuanță novalisiană sau lamartiniană. S-ar părea că ea nu se poate mulțumi „cu o viață orizontală", avînd, spre a spune astfel, un fior vertical (*Așa grăit-a Zarathustra, Despre marea dorință*, ed. 1, trad. fr., p. 366). „– Pînă cînd, pe mările tăcute și arzătoare, plutește barca, minunea aurie al cărei aur se încon-

[1] Cf. AUDISIO, *Antée*, trad. fr.:

„Îngeri ce se scufundă plini de spumă
Iar hohotele de rîs ale mării țîșnesc
Pînă în frunzișurile fremătătoare
De păsări ce înoată și de pești zburători!"

[2] *Poésies, Le Signe de feu*, trad. fr., p. 272.

[3] *Ibidem*, *Le Soleil décline*, trad. fr., p. 276.

joară cu țopăitul tuturor lucrurilor bune, rele și ciudate." De vreme ce plutește, de vreme ce a devenit o „minune aurie", înseamnă că barca a ajuns din mare în cer, în cerul însorit. Visătorul nietzschean țintește totdeauna, fără gînd de întoarcere, spre înălțimi. El știe că barca nu-l va mai aduce aproape de pămînt.

Dorințe, speranțe, totul s-a dus,
Liniștit îmi e sufletul și liniștită-i marea.

Chiar și în cer, acolo unde și-a regăsit patria aeriană, visătorul privește în sus (*Poezii, Glorie și eternitate*, trad. fr., p. 285):

Privesc în sus –
valuri de lumină se rostogolesc;
– o, noapte! o, tăcere! o, vuiet de moarte!...
Văd un semn –
din îndepărtările cele mai îndepărtate
coboară spre mine încet o constelație scînteietoare...
..........................................................................
Supremă constelație a ființei!
Tablă a viziunilor eterne!
Tu ești cea care vii spre mine?

Această povestire a unei explorări a lumii morale este o călătorie aeriană care îi dăruiește poetului constelațiile ființei, „eterna necesitate" a ființei, evidența „stelară" a orientării morale. Materie, mișcare, valorizare sînt legate în aceleași imagini. Ființa care imaginează și ființa morală sînt mult mai solidare decît își închipuie psihologia intelectualistă, totdeauna gata să ia imaginile drept alegorii. Mai mult decît rațiunea, imaginația este forța care dă unitate sufletului omenesc.

## IX

Bineînțeles, în poetica lui Nietzsche există forme mai dinamice decît stînca proiectată pe cerul albastru, decît pinul înălțat care sfidează fulgerul și disprețuiește prăpastia, decît

cărarea de pe culmi, decît barca zburătoare. Aerul şi înălţimea imaginară se populează în mod firesc cu o lume de păsări. Iată-l, de exemplu, pe vulturul răpitor:

O pasăre de pradă poate,
care din întîmplare se agaţă
vesel în pletele
unui martir ce chinuri îndură,
cu un rîs nebunesc
cu un rîs de pasăre de pradă..
..........................................................................
trebuie să ai aripi, cînd iubeşti prăpastia..
nu trebuie să te cramponezi,
aşa cum faci tu, spînzuratule![1]

Acest fir de plumb, acest spînzurat derizoriu, leşul acesta al unui om greoi, dus fără voia lui, pasiv şi vertical, toate aceste imagini subliniază transferarea puterii omeneşti de a urca, preluată de pasărea înălţimilor, în care nimic nu „atîrnă", de care nimic nu-i „atîrnat", în afară de prada răpită. Pletele, dimpotrivă, sînt aici semnul aerian al unui om al cărui trup a fost uitat. Pletele, holocaust al materiei umane, „fum uşor", spune o imagine creată de Leonardo da Vinci.

Pasărea, sub forma abstractă a mişcării sale, lipsită de podoabe şi de cînt, este, fireşte, în imaginaţia nietzscheană, o excelentă schemă dinamică. În *Cele şapte peceţi* (*Aşa grăit-a Zarathustra*, § 6, ed. 1, trad. fr., p. 337), putem citi acest veritabil principiu: „Şi dacă asta este pentru mine alfa şi omega, fie ca tot ce e greu să devină uşor, ca orice corp să devină dansator, ca orice minte să devină pasăre: şi, într-adevăr, asta este pentru mine alfa şi omega!"

Iată zborul planat, zborul odihnitor atît de învecinat cu zborul oniric, sub titlul: *Declaraţia de iubire (cînd poetul a fost refuzat)* (*Voioasa ştiinţă*, trad. fr., p. 394):

O! minune! Mai zboară încă?
El se înalţă şi aripile-i se odihnesc?
Ce-l poartă oare şi ce-l înalţă?

[1] *Poésies, Parmi les oiseaux de proie*, trad. fr., p. 267.

Unde-i este scopul acum, și zborul și calea?
...................................................................................................
Cît de sus a urcat cel care-l vede plutind!
Oh! Albatros, pasăre!
O veșnică dorință mă trimite spre culmi.

Drama zborului ratat, scurtat, se înnoiește adeseori. În *Cîntec de beție* se naște teama de a nu fi „zburat destul de sus". Bucuria dansului nu mai e de-ajuns, „un picior nu-i o aripă" (*Așa grăit-a Zarathustra*, ed. 1, trad. fr., p. 464).

Dar arătîndu-i succesul hotărîtor, trebuie să și semnalăm caracterul impetuos și ofensiv al zborului nietzschean (*Despre vechile și noile table, Așa grăit-a Zarathustra*, trad. fr., § 2, p. 285): „Mi se întîmpla să zbor fremătînd ca o săgeată, prin extaze îmbătate de soare". Vulturul pare a zgîria cerul (*Așa grăit-a Zarathustra, Semnul*, trad. fr., II, p. 472): „Vulturul meu este treaz și, ca și mine, cinstește cerul. Cu gheare de vultur apucă noua lumină". Un zbor puternic e un zbor *răpitor*. Nu vom acorda niciodată suficientă importanță poftei de putere pe care o capătă dintr-o dată imensa fericire de a zbura. Chiar în zborul oniric, nu o dată visătorul își demonstrează în fața celorlalți superioritatea și se laudă cu puterea pe care a dobîndit-o. Pasărea de pradă este o fatalitate a puterii de a zbura. Aerul, ca toate elementele, trebuie să-și aibă războinicul său. Imaginația și natura sînt de acord în privința evoluției. Imaginația are un destin de ofensiv. În *Vechile și noile table* (*Așa grăit-a Zarathustra*, § 22, trad. fr.), Nietzsche scrie: „Doar păsările mai sînt deasupra lui. Și dacă și omul ar învăța să zboare, nefericire lui! și la *ce înălțime* ar zbura rapacitatea sa!" Păsările de pradă sînt păsările care zboară cel mai sus. Un filosof al înălțimii orgolioase ar admite pe dată și situația reciprocă. Viața aeriană a lui Nietzsche nu-i o fugă departe de pămînt, ci o *ofensivă* împotriva cerului; în termeni care au puritatea imaginarului și sînt debarasați de toate imaginile tradiției, această ofensivă spune încă o dată epopeea miltoniană a îngerilor revoltați. Iar aici este o imaginație ofensivă pură, căci ea reușește. Ascultați cum răsună empireul de rîsetele învingătorului: „Adeseori marea mea dorință cu aripi foșnitoare... m-a dus foarte departe, dincolo de munți, către înălțimi, în mijlocul rîsetelor..." (*Așa grăit-a Zarathustra, Despre vechile și noile table*, § 2, trad. fr., p. 285). *Binele* nu mai

are sens: prin marele zbor, intri în ţinutul „înţelepciunii sălbatice". Meditînd la acest concept de „înţelepciune sălbatică", poţi simţi cum *pivotează* toate valorile. Adevărul moral evoluează contradictoriu, înţelepciunea delirantă, cerul atacat, zborul ofensiv sînt tot atîtea mişcări ale valorilor în jurul unuia şi aceluiaşi pivot.

Putem citi semne care nu înşală, în detalii infime. Astfel, gheara vulturului sfîşie lumina. Ea este netă, francă, nudă. Este gheara masculină. Gheara pisicii este ascunsă în blană, ipocrită. Este gheara feminină. În fauna nietzscheană, pisica este prin excelenţă animal *terestru*. Ea personifică totdeauna legătura cu pămîntul. Este o primejdie pentru un aerian. La Nietzsche – fără nici o excepţie – *pisica* este o femeie. Să dăm un singur exemplu. În faţa ispitei iubirii calde şi mîngîietoare, Nietzsche scrie: „Ai vrea să mîngîi toţi monştrii. O răsuflare caldă, lăbuţe cu blană mătăsoasă..." E cu neputinţă să desemnezi într-un mod atît de unitar pisica şi totodată femeia.

Tot ceea ce se deplasează în aer poate să primească semnul nietzschean, acea invincibilă preferinţă pentru tot ceea ce urcă. De exemplu, putem vedea într-un poem (p. 282) cum urcă fulgerul din abis spre cer:

Dar dintr-o dată un fulger
luminos, teribil, urcă
din abis spre cer:
– muntele însuşi
îşi zguduie măruntaiele...

Acest cutremur nu-i o consecinţă, ci însăşi mînia abisului care a aruncat spre cer, ca pe o săgeată, fulgerul.

Cîte trimiteri am putea face pentru a dovedi caracterul *dinamic* al zorilor nietzscheene! Să ne mulţumim cu o pagină care ne va arăta cum cerul pregăteşte în mod activ, chiar înlăuntrul fiinţei noastre, o trezire universală (*Aşa grăit-a Zarathustra, Înainte de răsăritul soarelui*, trad. fr., p. 234): „O, cer de deasupra mea, cer limpede, cer adînc! prăpastie de lumină! Contemplîndu-te, mă înfior de o dorinţă divină.

Să mă arunc în înălţimea ta (*In deine Höhe mich zu werfen*) – aceasta mi-e adîncimea! Să mă adăpostesc sub puritatea ta, aceasta *mi*-e inocenţa!"

Nu este deci inducerea unui zbor lin, ci o țîșnire a ființei. În fața răsăritului de soare, prima senzație de tip nietzschean este *senzația intimă a voinței*, senzația de a decide și, mișcîndu-ne, de a intra într-o nouă viață, departe de *remușcările* deliberării, căci orice deliberare este o luptă împotriva unor regrete obscure, împotriva unor remușcări mai mult sau mai puțin refulate. Răsăritul soarelui este inocența zilei care vine, lumea răsare, *nouă*. *Zorile* sînt atunci sinestezia ființei noastre care răsare. Acest nou soare nu-i oare soarele meu? P. 235: „Nu ești tu lumina țîșnită din vatra mea? Nu ești tu sufletul-frate al inteligenței mele?" Dacă văd atît de limpede, nu înseamnă că sînt și eu luminos?

Pentru imaginația dinamică, pentru imaginația care umple cu dinamism vederea cinematică a lumii, *soarele care răsare și ființa matinală* sînt în inducție dinamică reciprocă. „Am învățat totul împreună; împreună am învățat să ne înălțăm deasupra noastră, spre noi înșine și să avem pe chip surîsuri fără nori. – Fără nori, surîzînd cu ochi limpezi, prin imense depărtări, cînd, sub noi, clocotesc, precum ploaia, constrîngerea și scopul și greșeala." Da, fără scop, dar printr-un elan, printr-un *pur impuls*. O săgeată neîndoielnic ucigașă, dar căreia nu-i pasă de crima ei. Tensiune dinamică și veselă destindere. Așa sînt dreptele săgeți ale soarelui care răsare. Dedesubt, toate ploile, cu hora lor clocotitoare, mirosind a mucegai și clipocind jalnic. O dată cu săgețile cerului, dreapta ființă s-a ridicat și a pornit în sus.

Mai trebuie oare să ne amintim de noapte? „Iar cînd mergeam singur, de *ce* era înfometat sufletul meu în noapte și pe cărările greșelii? Iar cînd mă urcam pe munți, pe *cine* oare dacă nu pe tine te căutam pe culmi?

Și toate călătoriile mele și toate ascensiunile mele: ce erau ele, dacă nu o nevoie și un expedient pentru cel nepriceput? – Întreaga mea voință nu are alt scop decît a-mi lua zborul, a zbura în cer!" Vreau și zbor – același *volo*. E cu neputință să faci psihologia voinței fără să te duci la însăși rădăcina zborului imaginar.

Printre toate celelalte imagini, răsăritul soarelui dă o *lecție instantanee*. El determină un lirism al imediatului. Nu-i sugerează lui Nietzsche o vedere panoramică, ci o acțiune. Nu este pentru Nietzsche de ordinul *contemplării*, ci de ordinul *deciziei*. Răsăritul de soare nietzschean este actul unei decizii

irevocabile. Nu-i altceva decît eterna *întoarcere* a forței, este mitul eternei întoarceri tradus din pasiv în activ. Și vom înțelege mai bine doctrina eternei întoarceri, dacă o punem pe socoteala trezirilor voinței de putere. Cine știe să se ridice ca un soare, ca o săgeată, știe să-și arunce ființa într-un destin reasumat în fiecare zi, recucerit în fiecare zi printr-un tînăr *amor fati*. În acordul său cu forțele cosmice ale întoarcerii, s-ar părea că visătorul nietzschean îi poate spune nopții: „Voi face ca soarele să răsară. Sînt cel ce veghează noaptea și cel care va proclama ora trezirii, noaptea nu-i decît lunga necesitate a trezirii". Conștiința eternei întoarceri devine astfel o conștiință a voinței proiectate. Ființa noastră se regăsește, revine la aceeași conștiință, la aceeași certitudine de a fi o voință, ființa noastră proiectează din nou lumea. Nu putem înțelege bine Universul nietzschean, dacă nu punem în prim plan *imaginația dinamică*, dacă gîndim universul ca pe o uriașă moară care macină la nesfîrșit același grîu. Un asemenea univers este mort, nimicit fiind de destin. Un cosmos nietzschean trăiește în clipele regăsite prin impulsuri mereu tinere. Este o poveste a răsăriturilor de soare.

X

Acestei imaginații dinamice a clipei, acestei bucurii a impulsurilor instantanee li se adaugă unele caracteristici încă și mai speciale, iar dacă privim mai îndeaproape țesătura temporală a unei ascensiuni nietzscheene, o rațiune profundă de discontinuitate își face curînd apariția. Căci nu există urcuș etern, și nici înălțare definitivă. De fapt, *verticalitatea ne sfîrtecă*; ea pune în noi susul și totodată josul. Vom regăsi o intuiție dialectică pe care am întîlnit-o la Novalis, intuiție care, în dinamismul lui Nietzsche, va solidariza și mai dramatic ritmul urcușului cu cel al coborîșului.

Astfel, *demonul ponderabilității* își bate joc de Zarathustra, amintindu-i ineluctabilul destin al căderii: „O, Zarathustra... piatră a înțelepciunii! Te-ai aruncat în aer, dar orice piatră aruncată trebuie – să cadă!

O, Zarathustra, piatră a înțelepciuni, piatră aruncată, distrugătorule de stele! Pe tine însuți te-ai aruncat atît de sus, – dar orice piatră aruncată trebuie – să cadă".

Dialectica pozitivului și a negativului, a susului și a josului, este uimitor de sensibilizată cînd o trăiești cu o imaginație aeriană, ca o sămînță zburătoare care, la cel mai mic suflu de vînt, e cuprinsă de speranța de a urca sau de teama de a coborî. Corelativ cu această imagine, cînd trăim imaginația morală a unui Nietzsche, ne dăm seama că niciodată binele și răul, susul și josul n-au fost în mod atît de limpede într-un raport de cauzalitate reciprocă. Cel ce învinge vertijul integrează experiența vertijului în însuși triumful său. Dacă triumful său nu rămîne o vană poveste, noua zi îl aduce iar pe cîmpul de luptă, ființa se regăsește mereu în fața aceleiași necesități de a se afirma țîșnind. Iar Nietzsche, după impulsurile decisive, a cunoscut și seducția celui mai mic efort, seducția *pantei*: „Panta este teribilă! Panta de pe care privirea se cufundă în *vid*, iar mîna se întinde spre *culmi*. Aici inima este cuprinsă de vertijul dublei sale voințe" (*Așa grăit-a Zarathustra, Despre înțelepciunea oamenilor*, II, trad. fr., p. 204). Vorbeam mai sus de o *diferențială a ascensiunii*. Regăsim un astfel de exemplu în această „dublă voință". Două mișcări contrarii sînt aici angrenate, contopite, ostile una celeilalte, necesare una celeilalte. Cu cît este mai strînsă legătura dintre vertij și atracție, cu atît mai dinamizată este ființa triumfătoare. În *Călătorul (Așa grăit-a Zarathustra*, trad. fr., p. 218) vom regăsi aceeași *fuziune*, același complex dinamic: „Abia acum îți urmezi calea măreției! Culmea și prăpastia s-au contopit acum". Un suflet astfel sensibilizat de drama susului și a josului nu plutește indiferent între măreție și înjosire. Pentru un asemenea suflet nu există virtuți mediocre. El este cu adevărat sufletul cuiva care „cîntărește". Valoarea de proastă calitate va fi aruncată în gol. Celor incapabili să zboare, Nietzsche le va arăta cum să „cadă mai repede" (*Despre vechile și noile table*, § 20). Și nimic nu-i scapă acestei cîntăriri a sufletului: totul este valoare: viața este valorizare. Ce viață verticală există în această cunoaștere a sufletului verticalizat! Nu-i oare tocmai „sufletul... în care toate lucrurile își au urcușul și coborîșul lor"? Sufletul nietzschean este reactivul care precipită falsele valori și le sublimează pe cele adevărate.

În rezumat, starea sufletească înaltă nu este pentru Nietzsche o simplă metaforă. El face apel la un timp cînd „în aceste suflete ale viitorului, asemenea stare excepțională care ne cuprinde din cînd în cînd ca un fior, va fi o stare obișnuită: un du-te-vino continuu între sus și jos, un sentiment al susului și al josului, sentimentul de a urca întruna etaje și totodată de a pluti pe nori“ (Nietzsche, *Sfîntul Ianuarie*, trad. fr., ed. Stock, p. 24). Recunoaștem tipurile nietzscheene (p. 34) „după nevoia de a se înălța în aer fără ezitare, de a zbura acolo unde ceva ne cheamă... pe noi, păsări ce ne-am născut libere! Oriunde am merge, totul devine liber și însorit în jurul nostru“.

O concluzie ar fi că toate aceste observații despre viața morală nu sînt doar niște biete metafore decît pentru cei care uită de prioritatea imaginației dinamice. Cine va vrea să trăiască într-adevăr imaginile va cunoaște realitatea primă a unei psihologii a moralei. El va fi situat în centrul metafizicii nietzscheene care este, credem noi, deși cuvîntul îi displace puternic lui Nietzsche, un idealism al forței. Iată axioma acestui idealism: *ființa care urcă și care coboară este ființa prin care totul urcă și coboară. Greutatea* nu apasă asupra lumii, ci asupra sufletului nostru, asupra spiritului, asupra inimii – ea apasă asupra omului. Celui care o va învinge, supraomului, îi va fi dată o supranatură – tocmai acea natură pe care o imaginează un psihism al aerianului.

## XI

Într-un studiu mai aprofundat al imaginației ascensionale, ar trebui să ne străduim întruna să diferențiem psihismele care se determină printr-un element atît de omogen ca aerul. Este un lucru dificil, dar indispensabil. Nu sîntem cu adevărat siguri că am descoperit *o unitate imaginară* decît atunci cînd o diferențiem de o unitate învecinată. Să ne întoarcem o clipă, pentru mai multă claritate, la diferențele dintre Nietzsche și Shelley.

Shelley se lasă *atras* de cerul infinit, într-o aspirație lentă și blîndă. Nietzsche cucerește spațiul, înălțimea, printr-o proiecție instantanee și supraomenească.

Shelley fuge de pe pămînt, îmbătat de o dorință. Tuturor celor care *vor* viața aeriană, Nietzsche le interzice fuga.

Oare nu fugiți chiar din fața voastră,
Voi, cei care urcați?

Shelley, în ținuturile înalte, regăsește bucuriile legănării. Nietzsche află acolo o atmosferă „limpede, transparentă, viguroasă și puternic electrizată", „o atmosferă virilă" (Nietzsche, *Sfîntul Ianuarie*, trad. fr., ed. Stock, p. 24). Nietzsche condamnă imobilitatea, oriunde s-ar găsi ea:

Te oprești, palid,
Osîndit să rătăcești în plină iarnă
Asemenea fumului
Ce caută întruna un cer mai rece.[1]

Această răceală este de fapt calitatea specifică a caracterului dionisiac nietzschean, cu totul straniu deoarece renunță la beție și la căldură.

## XII

Am putea fi ispitiți să explicăm acest lirism al înălțimilor prin realismul vieții de la munte. Am putea aminti de lungile șederi ale lui Nietzsche la Sils Maria. Am nota în acest caz că acolo, în 1881, i-a venit ideea să scrie *Așa grăit-a Zarathustra*, acolo, la „6000 de picioare deasupra nivelului mării, și încă mult mai sus, deasupra tuturor omeneștilor lucruri". Am mai nota și că „partea decisivă" a cărții a treia din *Așa grăit-a Zarathustra: Despre vechile și noile table*, „a fost compusă în timpul unui urcuș dintre cele mai grele, de la gară pînă la minunatul sat maur Eza, construit în mijlocul stîncilor", „sub cerul miraculos al Nisei", în cea mai luminoasă dintre ierni.

Dar un asemenea realism nu are forța explicativă care i se atribuie. Se pare că Nietzsche nu a urcat efectiv pînă pe culmile unde „însăși capra sălbatică și-a pierdut urma".

[1] *Poésies*, trad. fr., p. 200.

Nietzsche nu este un alpinist. El s-a urcat mai curînd pe înaltele podişuri şi nu atît pe vîrfuri de munte. Poemele şi le-a compus adeseori pe cînd *cobora* de pe înălţimi, întorcîndu-se în văile locuite de oameni.

Dar *Climatul imaginar* este mai determinant decît climatul real. Imaginaţia lui Nietzsche este mai instructivă decît orice experienţă. Ea propagă un climat de altitudine imaginară. Ea ne conduce printr-un univers liric special. Prima dintre transmutările de valori nietzscheene este o transmutare de imagini. Ea transformă bogăţia profunzimii în glorie a înălţimii. Nietzsche caută un dincolo al profunzimii, adică un dincolo al răului şi un dincolo al înălţimii, adică un dincolo a ceea ce este nobil, căci el nu se mulţumeşte cu o tradiţie a prestigiului. El întinde *toate* forţele morale între aceşti poli imaginari, refuzînd orice „progres" material utilitar care nu ar fi decît un progres orizontal, ce nu ne-ar modifica fiinţa greoaie. Nietzsche şi-a pus toată energia lirică într-un schimb dintre greu şi uşor, dintre terestru şi aerian. Prin el abisurile vorbesc precum înălţimile. Peştera şi-a trimis dintr-o dată ecourile aeriene: „O, bucurie... Abisul meu *vorbeşte*. Am întors spre lumină ultima-mi *adîncime*!" (*Aşa grăit-a Zarathustra*, *Convalescentul*, § 1, ed. 1, trad. fr., p. 314). Ni se va vorbi iar de simbol, alegorie, metaforă, şi i se va cere filosofului să arate mai întîi lecţiile morale şi doar apoi imaginile. Dar dacă imaginile nu ar face corp cu gîndirea morală, ele nu ar avea o asemenea viaţă, o asemenea continuitate. Nietzscheismul este, după noi, un maniheism al imaginaţiei. El este tonic şi salutar pentru că pune în acţiune fiinţa noastră dinamică dusă de imaginile cele mai active. În faptele prin care fiinţa umană acţionează cu adevărat, într-un act prin care ea se angajează cu adevărat, trebuie să putem găsi, dacă tezele noastre sînt întemeiate, dubla perspectivă a înălţimii şi a adîncimii. O dublă voinţă de bogăţie şi de elan este prezentă şi în acest gînd din *Zorile* (§ 475): „Nu-l cunoaşteţi: el poate să tîrască multe poveri, le duce totuşi pe toate spre înălţimi. Iar voi socotiţi, judecînd după măruntul vostru zbor, că vrea să rămînă *jos*, doar pentru că tîrăşte după el acele poveri". Nietzsche, credem noi, s-a autodesemnat ca unul dintre cei mai mari filosofi ai psihismului ascensional, fie şi numai prin acest singur mare vers (*Lui Hafis*, *Poezii*, trad. fr., p. 209):

Eşti adîncimea tuturor înălţimilor.

## CAPITOLUL VI

# *Cerul albastru* [1]

„Trebuie să fii capabil să oglindești chiar și lucrurile cele mai pure."

(GIDE, *Jurnal*, OE.C.I., trad. fr., p. 491)

## I

Albastrul cerului, cercetat în numeroasele sale valori imagistice, ar necesita, el singur, un studiu masiv în care am vedea cum pot fi determinate toate tipurile de imaginație materială în funcție de elementele fundamentale ale apei, focului, pămîntului și aerului. Altfel spus, fie și numai în funcție de această temă a albastrului celest, am putea clasifica poeții în patru categorii:

Cei care văd în cerul imobil un lichid mișcător, care prinde viață la ivirea celui mai mic nouraș.

Cei care trăiesc cerul albastru ca pe o flacără imensă – un albastru „arzător", spune contesa de Noailles (*Forțele eterne*, p. 119).

Cei care contemplă cerul ca pe o boltă pictată – „azurul compact și dur", spune tot contesa de Noailles (*loc. cit.*, p. 154).

În sfîrșit, cei care participă cu adevărat la natura aeriană a albastrului celest.

Bineînțeles, alături de marii poeți care își urmează instinctiv inspirațiile primordiale, pot fi ușor descoperiți, în raport cu o imagine atît de comună, toți versificatorii pentru care „albastrul cerului" este totdeauna un concept și niciodată o imagine primordială. Poezia cerului albastru comportă, prin chiar aceasta, un imens rebut. Aproape că înțelegem disprețul lui Musset cînd spunea că albastrul este culoarea stupidă prin excelență. El este, oricum, la poeții artificiali, culoarea inocenței pretențioase: de unde și prezența, în poezia lor, a safirelor, a florilor de in. Nu susținem că asemenea imagini sînt interzise: poezia este atît participare a ce este mare la ceea ce este mic, cît și participare a ceea este mic la ceea ce este mare. Dar nu trăiești această participare juxtapunînd un nume

[1] Acest capitol a apărut în revista *Confluences*, nr. 25.

terestru şi un nume celest, şi doar un mare poet poate regăsi cu naivitate, în afara oricărei imitaţii literare, cerul albastru într-o floare de pe cîmpie.

Dar, lăsînd deoparte o polemică facilă împotriva falselor imagini, împotriva imaginilor fade, am vrea să reflectăm asupra unui fapt care ne-a atras atenţia adeseori. Una dintre surprizele noastre, cînd i-am studiat pe poeţii cei mai diverşi, a fost să constatăm cît de rare sînt imaginile în care albastrul cerului este cu adevărat aerian. Această raritate provine în primul rînd din raritatea imaginaţiei aeriene, care este mult mai puţin reprezentată decît imaginaţiile focului, pămîntului sau apei. Dar ea provine mai ales din faptul că acest albastru infinit, îndepărtat, imens, chiar cînd este resimţit de un suflet aerian, are nevoie să fie materializat pentru a intra într-o *imagine literară*. Cuvîntul *albastru* desemnează, dar nu arată. Problema imaginii cerului albastru este cu totul diferită pentru pictor şi pentru poet. Dacă cerul albastru nu este pentru scriitor un simplu *fundal*, dacă el e un obiect poetic, atunci el nu se poate însufleţi decît printr-o metaforă. Poetul nu trebuie să transpună o culoare, ci să ne facă să visăm culoarea. Cerul albastru este atît de simplu, încît credem că nu-l putem *oniriza* fără să-l materializăm. Dar cînd pornim pe această cale, materializăm prea mult. Facem din cerul albastru ceva prea dur, prea sălbatic, prea fierbinte, prea compact, prea arzător, prea strălucitor. Adeseori cerul ne priveşte prea fix. Îi dăruim prea multă substanţă, prea multă constanţă, pentru că nu convertim sufletul la viaţa substanţei primitive. Tonalizăm albastrul cerului făcîndu-l să „vibreze" ca un cristal sonor, deşi pentru sufletele cu adevărat aeriene el nu are decît tonalitatea răsuflării. Astfel, exagerînd în sensul intensităţii, contesa de Noailles scrie (*Dominarea*, p. 203): „Văzduhul este astăzi de un azuriu atît de puternic, încît dacă îl priveşti vreme îndelungată, te orbeşte; murmură, vîrtejuri îl străbat, se umple cu răsuciri aurii, chiciură caldă, diamante ascuţite, luminoase, săgeţi, muşte argintii..."

Semnul cu adevărat aerian se găseşte, după părerea noastră, în altă direcţie. El se întemeiază pe o dinamică a dematerializării. Imaginaţia substanţială a aerului nu este cu adevărat activă decît într-o dinamică dematerializantă. Albastrul cerului este aerian cînd este visat ca o culoare ce păleşte puţin, ca o paloare ce aspiră la fineţe, la o fineţe pe

care ne-o închipuim mlădiindu-se sub degetele noastre precum o pînză fină, în timp ce mîngîiem, după cum spune Paul Valéry:

Textura misterioasă a celei mai mari înălţimi.[1]

Atunci cerul albastru ne sfătuieşte să fim liniştiţi şi cu sufletul uşor, asemenea lui:

Cerul, dincolo de acoperiş,
E atît de albastru, atît de liniştit!

suspină, din adîncul închisorii sale, Verlaine, ce se află încă sub *povara* amintirii unor întîmplări ce nu i-au fost iertate. Această linişte poate fi plină de melancolie. Fiinţa care visează simte că albastrul cerului nu va fi niciodată pentru ea un *bun pe care să-l posede.* „La ce-mi folosesc simbolurile unui alpinism primar şi reconfortant, de vreme ce nu voi ajunge în seara asta la albastru, la acel albastru atît de bine numit albastru ceresc?"[2]

Dar numai parcurgînd aceste trepte ale *dematerializării* albastrului celest vom putea vedea reveria aeriană în acţiune. Vom înţelege atunci ce este aşa-numita *Einfühlung* aeriană, *fuziunea* fiinţei care visează într-un univers extrem de puţin diferenţiat, într-un univers albastru şi blînd, infinit şi lipsit de formă, *cu un minimum al substanţei.*

## II

Iată prezentarea rapidă a patru documente, dintre care eventual doar al patrulea este absolut pur din punct de vedere aerian.

1. – Mai întîi un document mallarmean în care poetul, trăind în „preaiubitul plictis" al „eleşteelor letheene", suferă

[1] *Poésies: Profusion du soir, Poème abandonné.*
[2] René CREVEL, *Mon corps et moi*, p. 25.

din cauza „ironiei“ azurului. El cunoaște un azur prea ofensiv, care vrea

... să astupe cu o neobosită mînă
Marile găuri albastre înverșunat făcute de păsări.

Dar azurul este mai puternic, el trezește sunetul clopotelor:

Sufletul meu se face voce pentru
A ne înfricoșa și mai mult cu victoria-i rea,
Și din metalul viu iese în dangăte albastre![1]

Cum să nu simți că poetul, în fața acestei rivalități dintre azur și pasăre, suferă din cauza unui cer albastru prea dur, care îi impune visătorului, printr-o „victorie rea“, prea multă materie? Sensibilizat de poemul mallarmean, cititorul va visa poate la un azur mai puțin ofensiv, mai tandru, mai puțin vibrant, în care clopotul va răsuna de la sine, îndeplinindu-și pe de-a-ntregul funcția aeriană, fără a-și mai aminti de limba-i de bronz.[2]

2. – În fața acestui duel început între albastrul cerului și obiectele ce se profilează pe el, noi vom simți trăind în ființa noastră o ciudată dorință de integralitate a cerului albastru, prin *rana* pe care o fac lucrurile pe albastrul imaculat. Într-o teorie a formei ridicate la scară cosmică, am putea spune că cerul albastru este *fundalul absolut*. O pagină din Zola redă destul de bine extrema noastră sensibilitate la această rană. Serge Mouret, uitîndu-și trecutul, inconștient chiar de drama spirituală pe care o trăiește în Paradou, vede de pe patul său de convalescent cerul albastru, motiv unic al reveriei sale: „În fața lui era cerul imens, numai albastru, un albastru infinit; se spăla aici de suferință, se lăsa în voia lui ca într-un legănat ușor, bea din dulceața, din puritatea tinereții. Numai ramura a cărei umbră depășea fereastra punea pe marea albastră o pată de un

[1] MALLARMÉ, *L'Azur*.

2 Cf. contesa DE NOAILLES (*Le Visage émerveillé*, p. 96) care, ascultînd sunetele „transparente“, visează la „clopotul care începe să răsune de la sine, așa cum cîntă o pasăre, așa cum se deschide o floare, în blîndețea aerului...“

verde puternic; și asta era prea mult pentru un bolnav delicat și firav, rănit de zborul rîndunelelor, ce murdărea orizontul" (Émile Zola, *Greșeala abatelui Mouret*, ed. Fasquelle, p. 150).

Și aici, ca și în versurile lui Mallarmé, s-ar părea că zborul păsării, cu mișcarea-i puternică, rănește un univers care ar vrea să păstreze unitatea de culoare, unitatea unei stări de imponderabilitate a ființei, de care au nevoie simplitatea și blîndețea convalescenței. Maxima acestei reverii ar fi: „Nimic să nu complice un asemenea cer atît de albastru!" Ramura, pasărea care trece, linia prea puternică a ferestrei stingheresc reveria aeriană, împiedică fuziunea ființei cu acest albastru universal, cu acest albastru incoruptibil... Dar pagina lui Zola se oprește aici. Romancierul, cu totul stăpînit de imaginarea bogăției senzorialului, nu se complace în intuirea unei imagini elementare. Doar din pură întîmplare se mulțumește Zola aici cu imaginile imaginației aeriene.

3. – Al treilea document va fi de asemenea, mai ales la începutul său, foarte eterogen. Îl transcriem pentru a pune și mai bine în evidență puritatea celui de-al patrulea. „Cerul, spune Coleridge (citat și tradus de John Charpentier în studiul său *Coleridge, somnabulul sublim*), este pentru ochi o cupă răsturnată, interiorul unui pocal de safir, desăvîrșita frumusețe a formei și a culorii. Pentru spirit este imensitatea. Dar ochiul este, spre a spune astfel, capabil să vadă prin el, simțind nedeslușit că nu i se opune rezistență. Ochiul nu simte tocmai senzația dată de obiectele solide și limitate: el simte că limitarea se află în puterea lui în fața nelimitării transcenderii a ceea ce vede." Din nefericire, comparațiile cu cupa și cu safirul „întăresc" impresia de limită nedeterminată și par să oprească imensa virtualitate a contemplării cerului albastru. Totuși, dacă citim cu înclinări aeriene pagina din Coleridge, trebuie să recunoaștem că ochiul și spiritul închipuie împreună un cer albastru lipsit de rezistență; ochiul și spiritul visează împreună la o materie infinită a cărei culoare este cuprinsă în volumul ei, fără a putea fi vreodată totuși închisă aici, în ciuda tradiționalei imagini livrești a cupei răsturnate. De altfel, pagina se termină printr-o notație foarte prețioasă pentru o psihologie și o metafizică a imaginației: „Vederea cerului adînc este, dintre toate impresiile, cea mai apropiată de sentiment. Este mai curînd un sentiment decît un lucru vizual, sau

mai curînd este fuziunea definitivă, unirea deplină dintre sentiment şi vedere". Trebuie să medităm la acest aspect cu totul particular al unei *Einfühlung* aeriene. Este o fuziune despovărată de impresiile de căldură pe care le simte o inimă caldă atunci cînd e la fel de arzătoare ca şi o lume arzătoare. Este o evaporare uşurată de impresiile de bogăţie pe care le simte o inimă terestră, „o inimă infinit multiplă" cînd se minunează de abundenţa formelor şi a culorilor. Această pierdere a fiinţei într-un cer albastru are o nuanţă sentimentală extrem de simplă. Ea e potrivnică faţă de tot ce-i „pestriţ", faţă de mixturi, de evenimente. Putem atunci să vorbim cu adevărat „de un sentiment al cerului albastru", pe care va trebui să-l comparăm cu „sentimentul micuţei flori albastre". În această comparaţie, sentimentul cerului albastru va apărea ca o expansibilitate fără linie. În cerul albastru, blînd albastru, nu mai există păsări răpitoare. Aeriana *Einfühlung*, în nuanţa ei *albastră*, nu cunoaşte evenimente, ciocniri, istorie. Am spus totul dacă repetăm, împreună cu Coleridge: „Este mai curînd un sentiment decît un lucru vizual". Cerul albastru, meditat de imaginaţia materială, este sentimentalitate pură; este sentimentalitatea fără de obiect. El poate servi drept simbol unei sublimări fără proiect, unei *sublimări evazive*.

4. – Dar un al patrulea document ne va trezi o asemenea impresie de dematerializare imaginară, de decolorare emotivă, încît vom înţelege cu adevărat, răsturnînd metaforele, că albastrul cerului este tot atît de ireal, tot atît de impalpabil, tot atît de încărcat de vise ca albastrul unei priviri. Dintr-o dată ne priveşte cerul albastru. Luăm acest document, de o extraordinară puritate, din cartea lui Paul Éluard: *Oferit vederii* (p. 11): „Foarte tînăr fiind, mi-am deschis braţele spre a întîmpina puritatea. A fost doar o bătaie de aripi în cerul veşniciei mele... Nu mai puteam cădea". Viaţa a ceea ce trăieşte fără nici o dificultate, imponderabilitatea a ceea ce nu riscă primejdia de a cădea, substanţa care are unitatea culorii, unitatea calităţii sînt date în certitudinea lor nemijlocită celui ce visează aerul. Poetul înţelege deci aici puritatea ca pe un *dat imediat al conştiinţei poetice*. Pentru alte imaginaţii, puritatea este discursivă, ea nu este nici intuitivă, nici nemijlocită. Ea trebuie formată printr-o lentă epurare. Dimpotrivă, poetul aerian cunoaşte un fel de *absolut matinal*, el este chemat spre puritatea aeriană „de

un mister în care formele nu joacă nici un rol. Curios în fața unui cer decolorat din care păsările și norii sînt izgoniți, am devenit sclavul ochilor mei ireali și neîntinați, ce ignorau lumea și se ignorau pe ei înșiși. Putere calmă. Am suprimat vizibilul și invizibilul, mă pierdeam într-o oglindă nepoleită...". Cerul decolorat, dar încă albastru, oglindă nepoleită de o infinită transparență, este de-acum înainte *obiectul* ce-i ajunge *subiectului care visează*. El totalizează impresiile contrarii de prezență și depărtare. Ar fi desigur interesant să studiem reveria pancalistă pe această temă simplificată. Dar să ne mărginim la cîteva observații metafizice.

## III

Dacă, așa cum credem, ființa care meditează este în primul rînd ființa care visează, o întreagă metafizică a reveriei aeriene se va putea inspira din pagina éluardiană. Reveria se află aici integrată tocmai în locul potrivit: înainte de reprezentare; lumea imaginată se află situată aici *înaintea* lumii reprezentate, universul este situat aici înaintea obiectului. Cunoașterea poetică a lumii precedă, așa cum se și cuvine, cunoașterea rațională a obiectelor. Lumea este frumoasă înainte de a fi adevărată. Lumea este admirată înainte de a fi verificată. Orice primitivitate este onirism pur.

Dacă lumea nu ar fi în primul rînd reveria mea, atunci ființa mea ar fi nemijlocit închisă în reprezentările ei, mereu contemporană și sclavă a propriilor senzații. Lipsită de răgazul visului, nu ar putea lua cunoștință de reprezentările ei. Ființa, pentru a putea lua cunoștință de facultatea ei de reprezentare, trebuie deci să treacă prin această stare de *pur vizionarism*. În fața oglinzii nepoleite a cerului vid, ea trebuie să realizeze viziunea pură.

Pagina lui Paul Éluard ne-a dat deci un fel de lecție preschopenhaueriană care este un preambul – necesar, după părerea noastră – la o doctrină a reprezentării. Noi propunem filosofilor, spre a transpune geneza ființei care meditează, filiația următoare:

Mai întîi reveria – sau uimirea. Uimirea este o reverie instantanee.

Apoi contemplarea – ciudată putere a sufletului omenesc capabil să-și învie reveriile, să-și reînceapă visurile, să reconstituie, în ciuda accidentelor vieții sensibile, viața imaginară. Contemplarea unește încă și mai multe amintiri decît senzații. Ea este încă și mai mult istorie decît spectacol. Atunci cînd crezi că privești, contemplîndu-l, un spectacol de o mare bogăție, înseamnă că de fapt îl îmbogățești cu amintirile cele mai diverse.

În sfîrșit, reprezentarea. În cazul ei intervin îndatoririle imaginației formelor, o dată cu reflecția asupra formelor recunoscute, o dată cu memoria, de data aceasta fidelă și bine definită, a formelor mîngîiate.

Încă o dată, pornind de la un exemplu particular, afirmăm deci rolul fundamental al imaginației în orice geneză spirituală. Este o îndelungată evoluție imaginativă, care ne duce de la reveria fundamentală la o cunoaștere discursivă a frumuseții formelor. O metafizică a cunoașterii utilitare explică omul ca pe un grup de reflexe condiționate. Ea lasă în afara cercetării pe omul care visează, pe omul visător. Trebuie să-i redăm imaginii psihismul ei prim. Imagine pentru imagine, iată formula imaginației active. Prin această activitate a imaginii, psihismul omenesc primește *cauzalitatea viitorului* ca pe un fel de *finalitate imediată*.

De altfel, dacă vrem să acceptăm să trăim prin imaginație, pentru imaginație, împreună cu Éluard, aceste ceasuri ale *viziunii pure* în fața albastrului gingaș și delicat al unui cer *din care sînt izgonite obiectele*, vom înțelege că imaginația de tip aerian oferă un domeniu în care valorile de vis și de reprezentare sînt interșanjabile în minimumul lor de realitate. Celelalte materii dau o consistență obiectelor. De aceea, în domeniul aerului albastru, mai mult decît în altele, simți că lumea este permeabilă reveriei celei mai nedeterminate. Abia atunci reveria are adîncime. Cerul albastru pare că devine concav sub vis. Visul scapă imaginii plane. Curînd, la modul paradoxal, visul aerian nu mai are decît o dimensiune a profunzimii. Celelalte două dimensiuni în care se complace reveria pitorescă, reveria pictată, își pierd din interesul oniric. Lumea este atunci cu adevărat de cealaltă parte a oglinzii nepoleite. Există un dincolo imaginar, un dincolo pur, fără un dincoace. Mai întîi

nu există *nimic*, apoi există un nimic *profund*, apoi există o *profunzime* albastră.

Cîştigul ce se află de partea subiectului nu-i mai puţin mare decît cel ce se află de partea obiectului, dacă vrem să meditām cu adevărat filosofic, pornind nu de la reprezentare, ci de la reveria aeriană. În faţa cerului albastru, de un albastru foarte blînd, decolorat, în faţa cerului epurat prin reveria éluardiană, vom avea şansa de a cuprinde, în stare născîndă, în dinamica prestigioasă a stării născînde, subiectul şi obiectul – laolaltă. În faţa unui cer din care sînt izgonite obiectele, se va naşte un subiect imaginar din care sînt izgonite amintirile. Îndepărtatul şi nemijlocitul se împletesc între ele. Depărtarea obiectului şi nemijlocirea subiectului. Este o nouă dovadă că acea comunitate, de care Schopenhauer vorbeşte de atîtea ori, dintre spirit şi materie, e încă şi mai sensibilă dacă vrem să ne situăm în ordinea imaginaţiei mai curînd decît în cea a reprezentării şi să studiem – fără a le separa – materia imaginară şi spiritul care imaginează. Un vis în faţa unui fum: iată punctul de plecare pentru o metafizică a imaginaţiei. Reveria, fumul acesta, îmi pătrunde în spirit, spune undeva Victor Hugo. Aerul albastru şi cel care-l visează propun poate un paralelism încă şi mai perfect: mai puţin decît un vis, mai puţin decît un fum... unirea semivisului şi a semialbastrului se face astfel la limita imaginarului.

În rezumat, reveria în faţa cerului albastru – doar albastru – propune oarecum o fenomenalitate fără fenomene. Altfel spus, fiinţa care meditează se află în acest caz în faţa unei fenomenalităţi minimale, pe care o poate încă decolora, atenua, *şterge*. Cum să nu fie ispitită de o nirvana vizuală, de o aderare la puterea lipsită de act, la puterea liniştită, care se mulţumeşte doar să vadă, apoi să vadă uniformul, apoi decoloratul, apoi irealul. Dacă am vrea să înlocuim *metoda îndoielii* – metodă prea virtuală, prea puţin capabilă să ne desprindă de reprezentare – printr-o *metodă a ştergerii* – metodă mai efectivă, căci are de partea ei însăşi panta reveriei –, ne-am da seama că reveria aeriană ne permite să coborîm pînă la un minimum al fiinţei care imaginează, adică pînă la un minimum minimorum al fiinţei gînditoare.

Extremă solitudine, unde materia se dizolvă, se pierde. Îndoială care-şi pierde forma în faţa unei materii îndoielnice. Acestea ar trebui să fie pentru subiectul solitar, în faţa unui

univers decolorat, lecțiile unei filosofii a ștergerii. Vom încerca să o abordăm într-o altă lucrare. Pentru a ne limita la problemele imaginației, să se considere deci că noi jucăm aici pe un paradox dificil care constă în a dovedi caracterul primordial al imaginației, descriind activitatea unei imaginații fără imagini, a unei imaginații care își găsește bucuria, viața, în faptul de a „șterge imagini". Dar fie și numai faptul că putem pune problema imaginarului în termeni atît de sărăciți, în fața unei lumi atît de lipsite de forme cum este un cer albastru, dovedește, credem noi, caracterul psihologic real al problemei pe care o evocăm.

Toate ființele cărora le place marea reverie simplificată, simplificatoare, în fața unui cer care nu este nimic altceva decît o „lume a transparenței", vor înțelege zădărnicia „apariției lor". Pentru ele, „transparența" va fi cea mai reală dintre aparențe. Ea le va da o lecție intimă de luciditate. Dacă lumea este și voință, cerul albastru este voință de luciditate. „Oglinda nepoleită care este cerul albastru suscită un narcisism special, narcisismul purității, al golului sentimental, al voinței libere. În cerul albastru și vid, visătorul găsește schema „sentimentelor albastre" ale „clarității intuitive", ale fericirii de a fi clar în sentimentele, faptele și gîndurile sale. Aerianul Narcis se oglindește în cerul albastru.

## IV

Linia de dematerializare pe care am caracterizat-o în cîteva dintre fazele ei și în transcendența ei, nu epuizează, firește, reveriile dinamice care se nasc în fața unui cer albastru. Există suflete care modelează toate imaginile în sensul unei dinamici a intensificării. Ele trăiesc cu o intensitate extrem de emoționantă imaginile cele mai liniștite în aparență. Claudel, de exemplu, va vrea o adeziune imediată, năvalnică. El va cuprinde cerul albastru pornind de la materia lui primă. Atunci cea dintîi întrebare va fi pentru el, în fața acestei mase enorme, în care nimic nu se mișcă, a cerului albastru, a cerului azuriu pînă la sațietate: „Ce este albastrul?" Imnul claudelian va răspunde: „Albastrul este întunericul devenit vizibil". Pentru a *simți* această imagine, ne vom permite să schimbăm participiul

trecut, căci în ordinea imaginației nu există participiu trecut. Vom spune deci: „Albastrul este întunericul care devine vizibil". Și iată de ce Claudel poate să scrie: „Azuriul dintre zi și noapte arată un echilibru, așa cum dovedește firava clipă cînd navigatorul vede cum toate stelele dispar în același timp de pe cerul Orientului".

Această clipă firavă – timp admirabil al imobilității intime – este retrăită de reveria aeriană, care știe să o reînceapă întruna, să o restituie întruna. Chiar în fața cerului albastru cel mai puternic constituit, reveria aeriană, cea mai leneșă dintre reverii, regăsește alteritatea întunericului și a diafanului, trăind un ritm al torporii și al trezirii. *Cerul albastru este o permanentă auroră.* Este de ajuns să-l contempli cu ochii întredeschiși pentru a regăsi acea clipă cînd, cu mult înainte de sclipirile aurii ale soarelui, universul nocturn va deveni aerian. Trăind întruna această valoare aurorală, această valoare a trezirii, înțelegem *mișcarea unui cer încremenit.* După cum spune Claudel: „Nu există culoare încremenită". Cerul albastru comportă mișcarea unei treziri.

Albastrul cerului astfel visat ne duce în însuși miezul elementarului. Nici o substanță pămîntească nu ține atît de nemijlocit la calitatea sa elementară. Cerul albastru este cu adevărat, în toată puterea termenului, o imagine elementară. El conferă culorii albastre o ilustrare de neșters. Primul albastru este pentru totdeauna albastrul aerului. El este, spune Claudel, anterior cuvîntului. „Albastrul de tot felul este ceva elementar și general, ceva proaspăt și pur, anterior cuvîntului. El se potrivește cu tot ceea ce ne învăluie și ne scaldă... Este veșmîntul pe care-l poartă Purissima..."

Cerul albastru sau auriu este uneori visat ca fiind atît de unitar, încît pare a dizolva toate culorile în culoarea sa unitară. Albastrul este atunci atît de puternic, încît asimilează pînă și culoarea roșie. În *Leda fără lebădă*, D'Annunzio scrie: „Aurul solar și polenul pădurilor, amestecate laolaltă, nu mai erau, în freamătul vîntului, decît una și aceeași pulbere. În vîrful fiecărei frunze, pinii purtau o picătură de azur". Cum s-ar putea spune mai bine că arborele care freamătă secretă cer albastru? Iată funcția poetului[1]: să te facă să simți printr-un singur semn, prin mijlocirea unei „picături de azur", participarea la o impresie cosmică.

[1] Cf. HAUPTMANN, *Le Mécréant de Soana*, tr. fr., p. 111.

Uneori, albastrul cerului își capătă funcția de a fi albastru, printr-un contrast. În versuri comentate de Hugo von Hofmannsthal, găsim această puternică reverie a contrastului: *Anul sufletului* începe printr-un peisaj de toamnă. Iată-i cerul:

Surîsul îndepărtatelor și luminoaselor maluri,
Albastrul nesperat al neîntinaților nori
Luminează eleștee și cărări felurit colorate.

*Der Schimmer ferner lächelnder Gestade,*
*Der reinen Wolken unverhoffte Blau*
*Erhellt die Weiher und die bunten Pfade.*[1]

Și poetul adaugă în admirabila sa *Convorbire despre poezie*: „Totul e frumos. Se simte toamna. *Albastrul nesperat al neîntinaților nori* este o imagine îndrăzneață, căci între nori se deschid acele golfuri de un albastru care te face să visezi la vară; dar e adevărat că nu le vezi decît la marginea norilor *neîntinați*, în cerul tomnatic altminteri pretutindeni zdrențuit. Lui Goethe i-ar fi plăcut acești *neîntinați nori*. Iar *albastrul nesperat* este desăvîrșit. E frumos. Da, e toamnă“[2].

„Este (într-adevăr) toamnă, și chiar mai mult decît toamnă“, pentru că poetul a știut să facă simțită amintirea nesperată a strălucirii unui alt anotimp, a unei veri dispărute pentru totdeauna. Astfel, imaginea literară posedă o dimensiune în plus față de imaginea vizuală; ea posedă amintirea, iar toamna literară simte că o vară se încheie cu ea. „Sentimentele noastre, începuturile noastre de sentimente, toate stările cele mai tainice și cele mai profunde ale ființei noastre lăuntrice nu sînt oare în chipul cel mai ciudat împletite cu un peisaj, cu un anotimp, cu o proprietate a aerului, cu o adiere?“ S-ar părea că peisajul lui Hugo von Hofmannsthal are o idealitate specială. El este nu numai o *stare sufletească*, după cum spune Amiel, ci o *stare sufletească din trecut.*[3] Albastrul tomnatic este albastrul

[1] Stefan GEORGE. *Das Jahr der Seele.*
[2] Hugo VON HOFMANNSTHAL, *Écrits en prose*, trad. Ch. du Bos, p. 152.
[3] Înainte de Amiel, BYRON spusese: „Pentru mine munții înalți sînt o stare sufletească“.

*... and to me*
*High mountains are a feeling.*

unei amintiri. Este o amintire albăstruie pe care viaţa o va şterge. Înţelegem atunci de ce von Hofmannsthal poate vorbi despre „peisajele sufletului, peisaje infinite ca spaţiul şi timpul, (a căror) apariţie trezeşte în noi un sens nou, superior tuturor celorlalte sensuri" (p. 171). De asemenea, O. de Milosz (*Elementele*, 1911, p. 57) spune: „Peisaje pure visează în memoria mea". Sînt peisaje fără desen, care trăiesc într-o culoare blîndă şi schimbătoare precum o amintire.

## V

Uneori totuşi o reverie mai actuală se întoarce la desenul ei. Cerul albastru este atunci un *fond* care legitimează teoria unui *homo faber* cosmic, a unui demiurg care decupează peisajul cu brutalitate. În această decupare primitivă, pămîntul se desparte de cer. Colina verde se desenează pe cerul azuriu ca un fel de profil absolut, profil pe care nu-l mîngîi, care nu mai ascultă de legea dorinţei.

La scară cosmică, albastrul cerului este un fond care dă formă *întregii* coline. Prin uniformitatea sa, el se desprinde mai întîi de toate reveriile care trăiesc într-o imaginaţie terestră. Albastrul cerului este mai întîi spaţiul în care nu mai este nimic de imaginat. Dar cînd imaginaţia aeriană se însufleţeşte, atunci fondul devine activ. El provoacă în visătorul aerian o reorganizare a profilului terestru, un interes pentru zona în care pămîntul comunică cu cerul. Oglinda unei ape se oferă pentru a transforma albastrul cerului într-un albastru mai substanţial. O mişcare albastră poate ţîşni. Iată, de exemplu, pescăruşul. „Este pasărea pe care o clasifici cel mai repede... Este fulgerul albastru pe care lumina şi apa îl schimbă între ele[1]." Pămîntul mai inert se mişcă, se aeriseşte. Pentru visătorul aerian, el devine la rîndu-i un fond, şi forţe ce se întind către acest fond prind viaţă în imensa uniformitate albastră. Astfel, sub forma cea mai visătoare şi cea mai

[1] F. JAMMES, *Le Poète rustique*, p. 215.

mobilă, imaginația găsește elementele unei *Gestalttheorie* care se aplică unui univers desfășurat.

VI

Faptul că un cer albastru este un spațiu care nu oferă nici un pretext acțiunii imaginației explică de ce în anumite poetici el primește un alt nume. Astfel, pentru Hölderlin, cerul imens, albastru și însorit este *eterul*. Acest eter nu corespunde unui al cincilea element, ci reprezintă doar aerul tonic și luminos cîntat sub un nume savant. Domnișoara Geneviève Bianquis nu se înșală cînd spune (*Introducere la Poezii*, p. 16): eterul, sufletul lumii, aerul sacru este „aerul pur și liber al înălțimilor, atmosfera din care coboară către noi anotimpurile și orele, norii și ploaia, lumina și fulgerul; albastrul cerului, simbol al purității, al înălțimii, al transparenței este, ca și noaptea lui Novalis, un mit polivalent". Și domnișoara Bianquis citează textul *Hyperion*, în care Hölderlin scrie: „Frate al Spiritului care ne însuflețește puternic cu flacăra sa. Aer sacru! Cît de scump îmi este gîndul că tu mă întovărășești oriunde merg, omniprezent, nemuritor". Această viață în eter este o întoarcere către protecția tatălui. *Vater Aether!* spune din nou invocația hölderliană printr-o sinteză dintre fericire și forță. Nu există eter fără un fel de polivalență în care are loc un schimb între lumină și căldură, tonicitate și măreție. Un alt poet, într-o vreme de exaltare religioasă, meditează ca și Hölderlin. „Mă pierdeam în Dumnezeu tot așa cum atomul plutitor în căldura unei zile de vară se înalță, se îneacă, se pierde în atmosferă și, devenit transparent precum eterul, pare la fel de aerian ca aerul însuși și la fel de luminos ca lumina" (Lamartine, *Confidențe*, p. 108). Am putea reuni cu ușurință multe alte exemple care ar dovedi că pentru poet eterul nu e un element „transcendent", ci numai sinteza dintre aer și lumină.

VII

De tema cerului albastru putem apropia tema mirajului. Mirajul este o temă a reveriei, care nu ține de real decît datorită geniului povestitorilor. Printre scriitorii care au abordat tema mirajului, găsim oare măcar unul la mie care să fi fost vreodată cu adevărat atras de un miraj? Iar povestitorul speră oare să găsească un cititor dintr-o mie care să fi avut și el această experiență? Dar cuvîntul este atît de frumos, dar imaginea este atît de grandioasă, încît mirajul e o metaforă literară care nu se uzează. Ea explică ceea ce este comun prin ceea ce este rar, pămîntul prin cer.

Iată deci un fenomen care aparține aproape cu totul literaturii, un fenomen literar plin de resurse și care are puține prilejuri de a se îmbogăți în fața unui spectacol real. Este o imagine cosmică aproape absentă din cosmos. Mirajul este zadarnicul vis al unui cosmos adormit sub apăsarea unei călduri ca de plumb. Iar în literatură, mirajul apare ca un vis regăsit.

Mirajul aparține literaturii cerului albastru și însorit. Nu-i vom putea nega pecetea aeriană, dacă ne gîndim, de exemplu, la cetatea din *Călătoria lui Urien*, la „cetatea mirifică", numai vîrfuri „pierdute printre nori", numai minarete ascuțite cîntînd venirea zorilor prin muezinii ce-și răspund unul altuia „precum ciocîrliile"[1].

Mirajul ne poate servi la studierea texturii realului și a imaginarului. Se pare că, în miraj, fenomene iluzorii se înfiripă pe un țesut fenomenal mai constant și, invers, fenomenele terestre își revelează în el idealitatea. Faptul că imagini vane aleargă pe cerul albastru conferă un fel de realitate acestui spațiu care deține o culoare în esența lui. Ne explicăm de ce Goethe vorbește, în legătură cu albastrul cerului, de un fenomen fundamental, de un *Urphänomen*: „Azuriul cerului ne arată legea fundamentală a cromaticii. Să nu căutăm nimic îndărătul fenomenelor: în sine, ele sînt lecția". „Cînd mă odihnesc în cele din urmă în *Urphänomen*, nu o fac decît din resemnare; dar e o mare diferență între a mă resemna la

[1] André GIDE. *Le Voyage d'Urien. Oeuvres complètes*. pp. 294-295.

limitele umanității sau între limitările individualității mele mărginite." Aceste gînduri ale lui Goethe, citate de Schopenhauer[1], par a desemna cerul albastru ca pe imaginea cea mai puțin relativă a individului care-l contemplă. Ea rezumă imaginația aeriană, determinînd o sublimare extremă, adeziunea la un fel de imagine simplă și absolută, ce nu poate fi descompusă. În fața cerului albastru, ai temeiuri să simplifici gîndirea schopenhaueriană: „lumea este reprezentarea mea", traducînd: lumea este reprezentarea mea albastră, aeriană, îndepărtată. Cerul albastru este mirajul meu. Toate sînt formule ce ar oferi o *metafizică minimă*, în care imaginația, redată vieții sale elementare, și-ar regăsi forțele primordiale care o constrîng să viseze.



[1] SCHOPENHAUER, *Ueber das Sehn und die Farben*, Introducere.

# CAPITOLUL VII

## *Constelațiile*

O, ce Taur, ce Ciine, ce Ursă,
Ce comori ale uriașei victorii,
Cînd intră-n timpuri sărace,
Sufletul impune spațiului inform.

(PAUL VALÉRY, *Charmes*, „Odă tainică")

I

Pe imensa tablă a unei nopți albăstrii, reveria matematiciană a trasat niște desene. Aceste constelații sînt false, minunat de false! Ele unesc, într-una și aceeași figură, aștri cu totul străini unul de altul. Între puncte reale, între stele izolate ca niște diamante solitare, visul stelar trage linii imaginare. Apelînd la un *pointillisme* redus la minimum, visul, acest mare maestru al picturii abstracte, vede toate animalele din zodiac. *Homo faber* – rotar leneș – pune pe cer căruța fără roate; plugarul ce visează la seceriș înalță aici un spic auriu. De aceea, în fața unei asemenea exuberanțe a forțelor imaginației proiectante, cît de amuzantă este următoarea definiție logică dintr-un dicționar: „Constelație: reunirea cîtorva stele fixe cărora, întru ajutorarea memoriei, i s-a presupus o figură, fie de om, fie de animal, fie de plantă, și i s-a dat un nume pentru a o deosebi de alte reuniri de aceeași natură" (Bescherelle). Cîtă ignoranță cu privire la forțele vorbitoare ale visului conține o asemenea definiție! Cîtă ignoranță cu privire la principiile proiecției imaginare a reveriei! Zodiacul este testul lui Rorschach al unei umanități-copil. De ce s-au scris despre el atîtea hîrțoage savante, de ce a fost înlocuit cerul nopții printr-un cer al cărților?

Există atît de multe vise în cer pe care poezia, stingherită de vechile cuvinte, nu le-a putut numi! Multor scriitori ai noștri am vrea să le spunem: „Întoarceți-vă la principiul reveriei: cerul înstelat ne este dat nu pentru a cunoaște, ci pentru a visa. El este o invitație la visele creatoare de constelații, la construcția ușoară și efemeră a nenumăratelor figuri ale dorințelor noastre; stelele „fixe" au drept misiune să fixeze cîteva vise, să comunice cîteva vise, să regăsească cîteva vise. Astfel, visătorul are dovada universalității onirismului. Tinere păstor, berbecul acesta pe care mîna ta îl mîngîie,

visătoare, iată-l acolo, sus de tot, rotindu-se încetişor în noaptea imensă! Îl vei mai regăsi tu oare mîine? Arată-i-l iubitei tale. Desenaţi-l amîndoi, spre a-l recunoaşte, spre a-l tutui. Amîndoi vă veţi dovedi că aveţi aceeaşi viziune, aceeaşi dorinţă şi că, în noapte, în singurătatea nocturnă, vedeţi trecînd aceleaşi fantome. Cît de nelimitată e viaţa cînd visele se logodesc!

Vom înţelege cît de falsificată, cît de blocată este imaginarea cerului prin cunoaşterea din cărţi, dacă vom reciti cîteva pagini în care unii scriitori au pierdut cu uşurătate, spre folosul unei „cunoaşteri" pe cît de săracă, pe atît de inertă, drumul către vis. Vom fi poate atunci îndreptăţiţi să propunem un fel de contra-psihanaliză, ce ar trebui să distrugă conştientul spre folosul unui *onirism constituit*, care este singurul mod de a reda reveriei continuitatea-i odihnitoare. „A cunoaşte" constelaţiile, a le numi ca în cărţi, a proiecta pe cer o hartă şcolară a cerului înseamnă a brutaliza forţele noastre imaginare, a ne lipsi de binefacerea onirismului înstelat. Fără greutatea acestor cuvinte care „uşurează memorizarea" – memorizarea unor cuvinte, marea lene care refuză să viseze –, fiecare nouă noapte ar fi pentru noi o nouă reverie, o cosmogonie reînnoită. Conştientul rău întocmit, conştientul gata întocmit este la fel de dăunător pentru sufletul care visează ca şi inconştientul amorf sau deformat. Psihismul trebuie să găsească un echilibru între imaginat şi cunoscut. Acest echilibru nu se mulţumeşte cu zadarnice substituţii în care, dintr-o dată, forţele imaginante se văd asociate cu scheme arbitrare. Imaginaţia este o forţă primordială. Ea trebuie să se nască în singurătatea fiinţei care imaginează. Ca întotdeauna, trebuie să pornim, pentru a înţelege contemplarea, de la o formulă schopenhaueriană: *noaptea înstelată este constelaţia mea.* Ea îmi dă conştiinţa puterii mele de a crea constelaţii. Ea îmi pune între degete, cum spune poetul, acele calicii imponderabile, acele flori ale spaţiului...[1]

[1] Cf. Guy Lavaud, *Poétique du ciel*, 1930, p. 30.

II

Vom găsi ocazia de a face contra-psihanaliză în favoarea unei purificări a imaginarului la un autor care a fost un foarte mare visător al inimii şi un biet visător al ochilor. George Sand – pe care o citim cu pasiune pentru geniul de a imagina bunătatea – ne oferă, credem, un bun exemplu de romantism nocturn blocat, de onirism închistat şi care nu mai poate rodi, limitat fiind de o cunoaştere frustă.

În multe pagini din operele lui George Sand, reveria în faţa cerului înstelat degenerează într-o lecţie de astronomie ce te face să rîzi prin pedantismul ei. Cînd André începe să o iubească pe tandra şi fina Geneviève, el o „învaţă" mai întîi botanica, adică numele savant al florilor. Îi explică apoi misterele cerului nocturn.[1] „André, fericit şi mîndru pentru prima oară în viaţa lui, căci avea o învăţătură de transmis, începu să-i explice sistemul universului, avînd grijă să-şi simplifice toate demonstraţiile, spre a fi pe înţelesul elevei sale. Ea pricepea repede; în anumite clipe, André, cuprins de entuziasm, era sigur că este înzestrată cu înclinaţii cu totul neobişnuite..." Din nou singură, Geneviève (p. 103), „cînd se făcu noapte, se aşeză pe o colină pe care creşteau moşmoni, şi privi răsăritul aştrilor despre al căror mers pe cer îi vorbise André... Simţea efectul acelei contemplări: sufletu-i părea că se eliberează din închisoarea-i pămîntească şi zboară spre ţinuturi mai pure..." Astfel, activităţile imaginare şi intelectuale care se dezvoltă la antipozi una în raport cu cealaltă aici se contopesc. Scriitorul care ne era dator cu o psihologie a acestei eliberări a sufletului pe care o evocă, a acestei expansiuni sufleteşti pe care ne-o aduce cu sine visul înstelat, nu ne-a oferit decît idei. Şi ce idei, dacă ne gîndim că, în corespondenţa sa, George Sand scrie cu toată seriozitatea: „Ar trebui să te ocupi de astronomie, ai învăţa-o în opt zile!" De-a lungul întregii opere a romancierei vom putea descoperi influenţa acestei „stele intelectualizate", gîndită fără prea mult relief ca un „soare îndepărtat".

[1] George SAND, *André*, ed. Calmann-Levy, p. 87.

Într-o contemplare atît de facil savantă, constelațiile vor pune pe cer doar un nume și nimic altceva. Frumoasele Pleiade, steaua Caprei, Scorpionul vor aduce sonoritatea lor într-un peisaj nocturn. Numele însuși este o întreagă astronomie; uneori George Sand confundă pe Venus cu Sirius, Sirius fiind steaua ei favorită. Ea trebuie să strălucească în clipele dramatice ale nopților scriitoarei. Bineînțeles, această furie de a numi stelele nu-i este specifică numai lui George Sand. O întîlnim la numeroși poeți.

Astfel, în *Corabia* de Élémir Bourges vom găsi nenumărate exemple ale acestui patos al cerului înstelat. Autorul modern, vorbind despre cerul antic, nu ezită să deslușească în noapte „sfere colosale care se atrag între ele" (p. 254). „Adoră-l ca pe un zeu suprem pe uranianul care alcătuiește substanța aștrilor, a sufletelor și a spiritelor. Privește! Într-o singură rază a mea se rostogolesc lumi cu miile. Pretutindeni, privirea ta descoperă, dincolo de acest infim univers în care pămîntul atîrnă de un lanț, sfere, focuri multicolore, mai numeroase decît valurile fluviilor sau decît frunzele pădurilor. Iar aceste sfere colosale, la rîndul lor, zboară, atrase de alte sfere, pe care alte sfere, rotindu-se printre flăcări fosforescente și vîrtejuri, le poartă în dansul fără de sfîrșit al veșnicii lor bucurii."

În nici un moment al acestei geneze care amestecă genurile, pune laolaltă visurile antice și cunoștințele newtoniene, Bourges nu izbutește să participe, să-l facă pe cititorul lui să participe la viața nocturnă, la lenta cosmogonie a nopții și a luminilor ei. Visată dinamic, Noaptea este o forță lentă. Ea nu acceptă tot acel vuiet și toate acele rostogoliri ce străbat opera lui Bourges.

Ni se pare deci că adevărata poezie, poezia înnăscută, trebuie să cufunde în anonimat marile forme ale naturii. Nu intensifici puterea de evocare șoptind numele de Orion cînd steaua strălucește pe cer. De unde știm, întreabă un copil, că ea se numește Orion? Poezia nu este o tradiție, ci un vis primordial, trezirea imaginilor prime.

Criticile noastre nu au caracter absolut. Chiar în relele utilizări ale unui nume evocator, putem regăsi în imaginația modernă influența unei imagini primordiale. Departe de orice desen, printr-un fel de incantație verbală, constelația apare atunci ca *o imagine literară pură*, adică asemenea unei imagini care nu poate avea o valoare decît în literatură. Cînd George Sand scrie, în *Lélia* (ed. Calmann-Lévy, t. II, p. 73): „Palidele

stele ale Scorpionului se scufundară una cîte una în mare... Nimfe sublime, surori inseparabile, ele păreau că înaintează înlănțuite, îmbiindu-se la castele voluptăți ale scăldatului", e greu de crezut că un cititor va recunoaște spectacolul evocat. Măcar știe el că această constelație a Scorpionului e alcătuită din patru stele? Dar prin imaginea aștrilor duși lin de o mișcare comună – imagine care nu are valoare decît în literatură –, contemplarea Léliei capătă o valoare dinamică. Un adevărat poet pune în mișcare un întreg doar cu cîteva versuri:

Mari unde înstelate se trezesc
În noaptea care tremură, pălește,

spune Charles van Lerberghe[1]. Urmînd mișcarea progresivă sugerată de Lélia, simți cum stelele dispar în mare rînd pe rînd. Visătorul le conferă o mișcare de ansamblu, iar constelația astfel însuflețită face să se rotească tot cerul înstelat. Un scriitor grăbit ne-ar spune, fără îndoială, că stelele dispar una cîte una în mare, iar cititorul, care exagerează totdeauna schematismul cărților, nu s-ar mai gîndi decît la zorii următori. Cititorul „sare descrierile" pentru că nu a fost învățat să guste „imaginația literară".

Astfel, după noi, una dintre principalele funcții ale imaginii literare este aceea de a urma și de a traduce un dinamism al imaginației noastre. Este mai firesc să imaginezi cum se culcă dinamic o constelație decît o stea izolată. Imaginația are nevoie de o alungire, de o încetinire. Și mai ales, mai mult decît oricare alta, imaginația materiei nocturne are nevoie de lentoare. Cît de falsă este acea literatură grăbită în tot ce imaginează, care nu ne dă timpul necesar să-i citim imaginile! Ea nu ne dă mai ales timpul să le prelungim în suita normală a viselor pe care trebuie să le suscite orice lectură.

## III

Dacă reflectăm la lecția de dinamism imaginar pe care ne-o dau constelațiile, înțelegem că ele ne învață un fel de

[1] Charles VAN LERBERGHE, *Entrevisions*, Bruxelles, 1898, p. 49.

absolut al lentorii. Despre ele se poate spune ceea ce ar spune un bergsonian: îţi dai seama că s-au rotit, dar nu le vezi niciodată rotindu-se. Cerul înstelat este cel mai lent dintre obiectele naturale aflate în mişcare. Această lentoare îi conferă un caracter paşnic şi liniştit. Este obiectul unei adeziuni inconştiente care poate crea o impresie singulară, o impresie de totală imponderabilitate aeriană. Imaginile lentorii se întîlnesc cu imaginile grave ale vieţii. Aşa cum observă René Berthelot[1]: „Lentoarea solemnă a mişcărilor rituale din timpul ceremoniilor a fost totdeauna comparată cu cea a mişcărilor astrale".

Ni se pare că o mare parte din farmecul de nedefinit al poemului în proză[2] de Maurice de Guérin: *Bacchanta* îşi are originea tocmai în „călătoria imobilă" a constelaţiilor pe cer. Să amintim aici această pagină admirabilă. Fiinţa se însufleţeşte pe culmi, trăind o viaţă aeriană. „M-am înălţat pînă pe acele înălţimi ale munţilor care primesc paşii zeilor nemuritori; căci, printre ei, unora le place să străbată munte după munte, menţinîndu-şi mersul de nestrămutat pe culmile unduioase... Ajunsă pe acele înălţimi, am căpătat darurile nopţii, liniştea şi somnul... Dar această odihnă a semănat cu cea a păsărilor, ce sînt prietene ale vînturilor şi se lasă întruna purtate de ele..." Şi s-ar părea că aceea care visează doarme asemenea înaltelor frunzişuri, bucurîndu-se, pînă şi în somn, de „atingerea vîntului", în timp ce sufletul i se „întredeschide pînă şi la cele mai mici adieri de deasupra înaltelor păduri".

Atunci această fiinţă care doarme *la înălţime adevăratul somn aerian* va retrăi mitul lui Callisto cea iubită de Jupiter şi dusă la cer de binefăcătorul zeu (p. 45): „Jupiter... o luă din păduri spre a o alătura stelelor şi o sorti unui loc liniştit de care nu se mai poate despărţi. Sălaşul ei e în adîncul cerului întunecat... Cerul o înconjoară cu umbrele lui străvechi şi ea respiră tot ceea ce el mai posedă ca principiu al vieţii... Stăpînită de o veşnică beţie, Callisto stă înclinată pe pol, în timp ce întreaga ordine a constelaţiilor trece şi alunecă în jos spre ocean; tot astfel, în timpul nopţii, rămîneam în nemişcare pe vîrful munţilor..."

[1] René BERTHELOT, *L'Astrobiologie et la pensée de l'Asie*, „Revue de Métaphysique et de Morale", octombrie 1933, p. 474.

[2] Maurice DE GUÉRIN, *Morceaux choisis*, Mercure de France, p. 39.

Sîntem și aici în prezența unei *imagini literare absolute*. Constelația Callisto nu este evocată prin forma ei: poetul se ferește să comenteze legenda, spre a nu reduce totul la o lecție de mitologie școlară. Abia dacă amintește cum Callisto, în viața ei pămîntească, a „căpătat o formă sălbatică din cauza geloziei Junonei". În poem, constalația nu e strălucitoare. Întreaga viață a imaginii aparține *imaginației dinamice*. Aici constelația este o imagine văzută cu ochii închiși, pura imagine a mișcării lente, liniștite, celeste, a mișcării fără devenire și fără oprire, străină de toate loviturile destinului, de orice seducție a scopurilor. În contemplarea sa, ființa care visează învață să se însuflețească dinlăuntru, învață să trăiască timpul regularității, timpul lipsit de elan și de contraste. Este *timpul nopții*. Visul și ceea ce se mișcă ne oferă – în această imagine – dovada acordului lor temporal. Timpul zilei, străbătut de nenumărate treburi, dispersat și pierdut în gesturi nesăbuite, trăit și retrăit în carne, apare în toată zădărnicia lui. Ființa ce visează prin noaptea senină descoperă miraculoasa țesătură a *timpului care se odihnește*.

Trăită într-o astfel de reverie, constelația nu-i atît o imagine, cît un imn. Iar acest imn îl poate cînta numai „literatura". Este un imn fără cadență, o voce fără volum, o mișcare care a trecut dincolo de scopurile ei și a găsit adevărata materie a lentorii. Muzica sferelor va fi auzită cînd vor fi fost acumulate destule metafore, cele mai diverse metafore, adică atunci cînd imaginația va fi restabilită în rolul ei viu de călăuză a vieții omenești.

Să recitim *Bacchanta* de Maurice de Guérin prin grila temelor imaginației aeriene și ale imaginației dinamice și vom găsi în ea exemplul unei opere care nu datorează nimic inspirației antice, ci care este, dimpotrivă, foarte actuală, foarte vie. În ultimele rînduri vom putea surprinde aici acțiunea unei imagini care nu a fost desemnată, care nu a fost dorită în forma ei, și care nu operează decît prin inducție imaginară. Este tocmai inducția pur dinamică a constelației. Prin ea, visătorul se alătură mișcării, destinului, cerului înstelat (p. 51): „... Mă înălțai pe urmele acestei bacchante, care mergea în fața noastră precum Noaptea, cînd, întorcîndu-și capul spre a chema umbrele, ea se îndreptă către Apus..."

## IV

Pentru a ne convinge şi mai mult de frumuseţea dinamică a imaginii guériniene, cel mai bine este poate să o comparăm cu una dintre acele imagini pline de zbucium, în mare număr în *Corabia* lui Élémir Bourges (p. 45): „Îţi vorbesc ţie, care călăreşti fără frîu, în mijlocul prăpastiilor înstelate, pe acea pasăre-cal cu pene de vultur. Desigur, de vreme ce îţi aud strigătele, şi ale mele vor ajunge pînă la tine. Cine eşti tu, războinicule? Un om? Un zeu? Un demon jumătate om, jumătate zeu? Răspunde-mi! Ce duşman ceresc îţi grăbeşte zborul arzător prin Uranos? Trăieşti în pace cu pămîntul? Pe lancea ta au poposit măcelul şi spaima?" Şi, de asemenea (p. 47), cu acest Bellerophon din cale-afară de pitoresc: „Ha! ha! ha! scutul meu, pe care se răsuceşte fierbintele şarpe al fulgerului, îmi arde carnea pînă la os. Steaua fulgurantă aprinsă pe creştetul căştii mele de bronz mi se lipeşte de creierul care fierbe în clocot... Ochii îmi ţîşnesc din orbite. Gîfîi..." Dacă judecăm această fabrică de „monştri uranieni" aplicînd principiul pe care Maurice Boucher, cu multă fineţe, îl numeşte principiul celor patru dimensiuni ale cuvîntului poetic: sensul, haloul, înclinarea şi vîrsta, vom fi siliţi să recunoaştem că acest Bellerophon al lui Élémir Bourges este lipsit de asemenea cvadruplă profunzime. Spre deosebire de poemul guérinian al Bacchantei, aici tradiţia amestecă între ele vîrstele. Aluziile vin din cărţi. Mişcarea nebunească nu urmează panta nopţii. Sensul şi haloul oniric lipsesc în asemenea măsură, încît în sufletul cititorului nu se poate naşte nici o reverie. Élémir Bourges pare a nu fi trăit prin imaginaţie nici una dintre forţele uranotropismului atît de caracteristic adevăraţilor visători ai nopţii.

## V

Lumina blîndă şi strălucitoare a stelelor provoacă şi una dintre reveriile cele mai constante, mai regulate: reveria privirii. Îi putem rezuma toate aspectele printr-o singură lege: în *domeniul imaginaţiei, tot ceea ce străluceşte este privire.*

Nevoia noastră de a tutui este atît de mare, contemplarea este atît de firesc o confidență, încît tot ce privim cu o privire pasionată, nefericiți sau cuprinși de dorință, ne trimite, la rîndu-i, o privire intimă, o privire plină de compasiune sau de iubire. Și cînd, pe cerul anonim, privind țintă o stea, ea devine steaua *noastră*, ea scînteiază pentru noi, lumina ei parcă lăcrimează, și o viață aeriană ne ușurează de chinurile pămîntești. Ni se pare atunci că steaua vine către noi. Zadarnic rațiunea ne repetă că e pierdută în imensitatea cerului: un vis al intimității o apropie de inima noastră. Noaptea ne izolează de pămînt, dar ea ne redă visele solidarității aeriene.

O psihologie a stelei și o cosmologie a privirii s-ar putea dezvolta prin numeroase reciprocități. Ele s-ar înfățișa ca avînd o ciudată unitate imaginară. Cercetarea acestei unități imaginare ar cere studii îndelungate. S-ar putea aduna cu ușurință nenumărate referințe din opere poetice din toate țările și din toate timpurile. Să dăm drept exemplu doar o pagină în care visul privirii stelei ajunge la cea mai mare putere cosmologică. O luăm din opera lui O. de Milosz[1]. În *Epistola către Storge*, după o meditație asupra distanțelor infinite suscitată de *spațiul stelar*, apare această neașteptată dovadă a unirii privirilor: „Știu, pe bietul nostru cer astronomic, două stele ciudat de arzătoare, două confidente fidele, frumoase și pure, și pe care le credeam despărțite de prietenul lor prin distanțe de neînchipuit. Or, ieri seară, un mare fluture de noapte căzînd de pe lampă pe mîna mea, am avut tandra curiozitate să-i cercetez ochii înflăcărați..."

Da, două stele îngemănate sînt pentru noi un chip care ne privește și, într-o exactă reciprocitate, doi ochi care ne oferă privirea lor, oricît de străini ar fi în raport cu propria noastră viață, au asupra sufletului nostru o influență stelară. Într-o clipă, ei ne scot din singurătatea în care ne aflăm. A vedea și a privi își manifestă aici dinamismul printr-o mișcare reciprocă: primești și dai. Orice distanță este abolită. Infinitul comuniunii șterge infinitul măreției. Lumea stelelor ne emoționează sufletul: e o lume a privirii.

[1] O.V. DE MILOSZ, *Ars Magna*, p. 16.

## CAPITOLUL VIII

# *Norii*

„Joc al norilor – joc al naturii, esențial poetic..."

(NOVALIS, *Fragmente*, ed. Stock, p. 132)

### I

Norii se numără printre „obiectele poetice" cele mai onirice. Sînt obiectele unui onirism al luminii zilei. Ei determină reverii facile și efemere. Pentru o clipă ești „cu capul în nori" și te întorci pe pămînt, ironizat ușor de oamenii cu preocupări pozitive. Nici un visător nu atribuie norului semnificația gravă pe care le-o atribuie celorlalte „semne" ale cerului. Pe scurt, reveria norilor capătă un caracter psihologic cu totul particular: este o *reverie lipsită de responsabilitate.*

Aspectul imediat al acestei reverii constă în faptul că ea este, așa cum s-a spus adeseori, un joc al formelor. Norii sînt o materie parcă făcută pentru imaginația unui sculptor leneș. Îi visăm ca pe o vată ușoară care s-ar sculpta singură. Reveria – așa cum face adeseori copilul – comandă fenomenului schimbător, dîndu-i un ordin deja executat, deja pe cale de a fi executat: „Elefantule! alungește-ți trompa", îi spune copilul norului ce se subțiază. Și norul îi ascultă porunca.[1]

Pentru a arăta importanța norului în temele religioase ale Indiei, Bergaigne[2] scrie pe bună dreptate: „Norul care închide în el aceste ape, norul nu numai vuind și șiroind, dar și mișcător, pare a se oferi de la sine jocurilor zoomorfismului". Dacă zoomorfismul nopții este stabil în constelații, zoomorfismul zilei este în permanentă transformare cînd e vorba de nori. Visătorul transformă totdeauna un nor. Norul ne ajută să visăm transformarea.

[1] TIECK, *Das alte Buch und die Reise ins Blaue hinein*, 1853, t. XXIV, p. 9: „Die unterhaltendsten Spaszmachter sind die Wolken".

[2] BERGAIGNE, *La Religion védique*, t. I, p. 5.

Nu vom putea niciodată să dăm importanța meritată acestui caracter *autoritar* al reveriei care își oferă cea mai gratuită dintre puterile creatoare. Această reverie lucrează prin mijlocirea ochiului. Bine meditată, ea poate să ne explice raporturile strînse dintre voință și imaginație. În fața acestei lumi de forme schimbătoare, în care *voința de a vedea*, depășind pasivitatea vederii, proiectează ființele cele mai simplificate, visătorul este stăpîn și profet. El este *profetul clipei*. El spune, pe un ton profetic, ce se petrece în clipa de față sub ochii lui. Dacă, într-un colț al cerului, materia nu-l ascultă, în alt colț, alți nori și-au pregătit schițele pe care *imaginația-voință* le va desăvîrși. Dorința noastră imaginară se aplică unei forme imaginare umplute cu o materie imaginară. Desigur, pentru reveria taumaturgică, toate elementele sînt bune, lumea întreagă poate prinde viață la ordinul unei priviri magnetice. Dar cu norii munca aceasta este grandioasă și totodată ușoară. În această grămadă de rotocoale, totul se rostogolește, munți alunecă, avalanșe se prăbușesc și apoi totul se potolește, monștri se umflă și apoi se devoră între ei, întreg universul se ordonează după voința și imaginația visătorului.

Uneori mîna modelatorului întovărășește pînă în cer visarea care sculptează. Visul „frămîntă", munca mîinii fiind uriașă, demiurgică. Jules Supervielle, în *Să bei de la izvor*, urmărește pe cerul Uruguayului animale mai frumoase decît cele din Pampas, animale care „nu mor. Le vezi doar cum dispar, fără să sufere, sub ochii tăi. Formele lor sînt instabile, mereu neliniștite, dar atît de seducătoare, încît ai vrea să le mîngîi, aș spune, dacă asta nu ar fi curată nebunie! Norii". Iar Christian Sénéchal, care citează acest text[1], adaugă: „Expresia aceasta trebuie reținută și adăugată numeroaselor exemple de luare în posesie a lumii cu ajutorul mîinilor. J. Supervielle are darul de a mîngîia norii ca și sculptorul care, cu mîna, modelează contururi invizibile pentru alții". Christian Sénéchal cere criticii literare (p. 53) să nu se limiteze la distincția obișnuită dintre imaginațiile vizuale și imaginațiile auditive, distincție brutală care ne îndepărtează de atîtea observații profunde asupra vieții imaginare, de atîtea intuiții dinamice directe. Fără

[1] Christian SÉNÉCHAL, *Jules Supervielle, poète de l'univers intérieur*, p. 142.

propriu-zis dinamică, formată prin dinamismul
m putea înțelege versurile lui Supervielle:

ı dat un nume soarelui, frumoasei zile,
„tremur" ușoara ezitare
ea din inima omenească pînă la capătul venelor calde.
(*Miracolul orbului*)

*'ubirea și mîinile:*

Și ținînd în mîinile mele palmele tale
Voi reface lumea și norii cenușii.

e cu atît mai importante pentru noi cu cît putem mîna nu este în mod necesar *terestră*, că ea nu necesar legată de geometria obiectului tangibil, stent. Modelatorul de nori, cu mîna-i imensă, ne ca un specialist al materiei aeriene. Cartea lui earcă să arate că Jules Supervielle (p. 41) este o „dornică să apuce lumea invizibilă cu *mîinile*, care) este totodată capabilă de cea mai aeriană și *zie* și de *visul* cel mai eliberat de constrîngerile .

le din poezia lui Supervielle se constituie într-a- mînuire lină și înceată; ele îl invită pe cititor să la rîndu-i, fără să accepte datele preexistente ale l, citim în *Orașul natal*[2]:

În stradă, copii, femei,
Precum niște nori frumoși,
Se adunau căutîndu-și sufletul
Și treceau de la umbră la soare.

e va înțelege *dinamic* aceste versuri va simți cum *nodelează puf*. El va lua mai întîi dintr-un coș, asă zi de vară, un pufuleț uitat aici. În reveria

elatorul de nori" are și marele avantaj de a lucra pe o că abundentă. El poate să-l îngrămădească pe Pelion peste . VI, pp. 188 și urm.
*emplator enim, quum montibus assimilata*
*la portabunt venti transversa per auras*
*ıbi per magnos montes cumulata videbis*
*oer esse aliis alia...*
SUPERVIELLE, *Gravitations*, p. 159.

desfăşurării, a aerisirii unei materii prea dense, el îi va dărui materiei colcăitoare partea-i de albă lumină: va visa la mielul, la copilul celest, la lebăda celestă. Va reciti mai bine o strofă precedentă:

Palmierii găsindu-şi o formă
Pe care să-şi legene pura plăcere
Chemau din depărtare păsările.

Tot astfel norul cheamă toţi fulgii uşori, tot puful alb, toate aripile candide. Visul torcătoarei se desfăşoară pînă în cer. Să recitim povestirea lui George Sand, *Torcătoarea de nori*, şi vom vedea că secretul sau speranţa torcătoarei care visează constă în a ţese o pînză la fel de fină ca norii care îndulcesc şi cern lumina cerului.[1]

D'Annunzio a dezvoltat această imagine (*Poezii, Elegii romane*, trad. fr. Hérelle, p. 244):

Ultimii nori, pînze uşoare printre care trece subţirele corn de lună, ca o suveică de aur.

Suveica aeriană săvîrşeşte o operă tăcută; acum se ascunde, acum scînteiază iar printre firele rare.

Mută, femeia gînditoare o urmăreşte prin aer, cu ochi puri ce privesc mai departe: – mai departe decît viaţa, zadarnic!

Imaginea păsărilor – adeseori rîndunele – care ţes invizibile fire pe cerul albastru, se înfăţişează ca o sinteză dintre mişcarea înaripată şi puful norilor. În *Necredinciosul din Soana*[2] citim: „Iar vocile păsărilor... adunau deasupra cavităţilor sălbaticei văi stîncoase, ca într-o plasă, firele lor invizibile, nespus de subţiri... Şi era miraculos cum această ţesătură, cînd dispărea sau se sfîşia, era refăcută parcă de nişte suveici neobosite cu repede zbor. Unde erau micuţii ţesători înaripaţi?"

[1] F. L. W. SCHWARTZ, *Wolken und Wind, Blitz und Donner*, Berlin, 1879, p. 5, notează numeroase mituri în care materia norului este toarsă. Schwartz, total încrezător în mitologia naturalistă, le situează pe cele trei Parce în cer: cele trei torcătoare reprezintă Aurora, Ziua şi Noaptea.

[2] Gerhardt HAUPTMANN, *Le Mécréant de Soana*, trad. fr., p. 107.

După ce vom fi citit, educîndu-ne cu privire la temele imaginației aeriene, asemenea pagini în care imaginile sînt poate cam prea insistente, vom fi mai bine pregătiți să gustăm farmecul aerian, uimitor de subtil din *Torcătoarea* de Paul Valéry. S-ar părea că ceva din materia cerului vine să lucreze pe pămînt:

Așezată, torcătoarea în albastrul ferestrei
.......................................................................................................
Obosită, căci a băut azurul...
.......................................................................................................
Un arbust și aerul pur fac un viu izvor
.......................................................................................................
O tulpină, pe care vîntul vagabond se-odihnește,
Înclină vanul salut al înstelatei grații,
Magnific dedicîndu-și, vîrtelniței bătrîne, trandafirul.

În fiecare strofă există puțin aer pur, puțin aer albastru, un fulg poposit ici-colo...

II

Această putere formală a amorfului pe care o simțim în acțiune în „reveria norilor", această totală continuitate a deformării trebuie să fie înțelese într-o adevărată participare dinamică. „Nu-i mare depărtare, prin pasăre, de la nor la om", spune Paul Éluard.[1] Dar cu condiția de a adăuga zborului linear al păsării, zborul care se rostogolește, zborul globulos, rotunjimea bulelor ușoare. Continuitatea în dinamism înlocuiește discontinuitățile ființelor imobile. Lucrurile sînt mai distincte între ele, mai străine în raport cu subiectul, cînd sînt imobile. Cînd încep să se miște, stîrnesc în noi dorințe și nevoi adormite. „Materia, mișcarea, necesitatea și dorința sînt inseparabile. Onoarea de a trăi merită efortul de a însufleți", spune Paul Éluard în concluzie. Dintr-o dată, spre a vorbi ca Supervielle, în fața lentei mișcări a norilor, știm „ce se petrece îndărătul nemișcării". Mișcarea are mai multă omogenitate

[1] Paul ÉLUARD, *Donner à voir*, p. 97.

onirică decît ființa. Ea asociază ființele cele mai diverse. Imaginația dinamică pune „în aceeași mișcare", și nu „în același sac", obiecte eteroclite și iată cum o lume se alcătuiește și se îmbină sub ochii noștri. Cînd Éluard scrie (*op. cit.*, p. 102): „Vedem adeseori nori pe masă. Adeseori vedem și pahare, mîini, pipe, cărți de joc, fructe, cuțite, păsări și pești", el încadrează, în inspirația-i onirică, obiectele imobile prin ființele mobilității. La începutul visului norii, la sfîrșitul lui peștii și păsările sînt inductori de mișcare. Norii de pe masă vor zbura și vor înota în cele din urmă, împreună cu păsările și cu peștii, după ce vor fi pus încetișor în mișcare obiectele inerte. Prima datorie a poetului este să pună în mișcare în noi o materie din adîncuri, care vrea să viseze.

În interminabilele noastre reverii în fața cerului, de îndată ce norii coboară pe masa de piatră, în căușul palmelor noastre, s-ar părea că toate obiectele se rotunjesc ușor, că o penumbră albă învăluie cristalele. Lumea are dimensiunea noastră, cerul este pe pămînt, mîna noastră atinge cerul. Mîna lui Supervielle va modela norul. Norul vine și el să lucreze în mîna visătoare a lui Éluard. Critica literară nu înțelege multe poeme ale generației noastre, pentru că ea le consideră a fi o lume a formelor, în timp ce ele sînt o lume a mișcării, o devenire poetică. Critica literară uită marea lecție a lui Novalis: „Poezia este arta dinamismului psihic" – „*Gemütserregungskunst*" (citat de Spenlé, *Novalis*, 1903, p. 356). Să lăsăm la o parte formele vane, să depășim jocul descris de noi înșine. Norul, mișcare lentă și rotundă, mișcare albă, mișcare ce se prăbușește fără zgomot, stîrnește în noi o viață imaginară molatică, rotundă, palidă, tăcută, pufoasă... În beția ei dinamică, imaginația se folosește de nor ca de o ectoplasmă care ne sensibilizează mobilitatea. Cu timpul, nimic nu poate rezista invitației la călătorie făcute nouă de norii care, lent, se duc și vin, sus, sus de tot, pe cerul albastru. Visătorului i se pare că norul poate lua cu sine totul: nefericirea, metalul și strigătul. Mireasma de „fragi de pădure", se întreabă Supervielle:

Cum s-o putem lua cînd nu-i decît un nor
În buzunarele noastre sparte?
Dar nimic nu-i pare uimitor acestui nimic care alunecă
Nimic nu-i pare atît de greu încît să nu-l poată duce.

Într-un alt poem al lui Supervielle, oameni elastici, obosiţi de ponderabilitate, îmbarcă un întreg univers:

Din cele trei catarge zbura-vor cîteva valuri pe lături,
Cătunele vor merge în cer, cu tot cu jgheaburi de adăpat şi spălătorese,
Şi lanurile de grîu cu rîsetele în cascadă ale macilor;
Girafe cîte vrei în hăţişul norilor,
Un elefant se va căţăra pe culmea înzăpezită a aerului:
În apa cerească luci-vor marsuinii şi sardelele,
Şi bărci ce urcă pînă la surîsul îngerilor...

*(Gravitaţii, p. 202)*

Pagina se termină printr-o trezire a morţilor. Ei sînt tîrîţi de dinamica aeriană a celor vii, călăuziţi de ascensiunea norilor pe cerul albastru. Atunci, după cum spune contesa de Noailles: „Azurul, valul, pămîntul, totul e zbor“.

Norul este luat şi drept un mesager. Uneori, la poeţii indieni, el este, ne spune de Gubernatis (*Mitologia plantelor*, t. I, p. 240), „reprezentat ca o frunză dusă de vînt“, şi el adaugă într-o notă: „Schiller, în *Maria Stuart*, a suferit cu siguranţă influenţa unei străvechi idei populare atunci cînd spune unui nor dorinţele şi părerile de rău ale reginei captive“.

## III

Cel care ar vrea să nege rolul imaginaţiei dinamice în viaţa imaginară ar trebui doar întrebat cum explică norul greu şi norul uşor, norul care ne apasă şi norul care ne atrage în înaltul cerului. Pe de o parte, într-o dialectică imediată, s-ar înscrie cuvintele lui Supervielle: „Totul îmi este nor, şi mi-e ca şi cum aş muri“, iar pe de altă parte poemul în proză – primul, cel prin care se deschide culegerea – al lui Baudelaire:

— Şi ce-ţi place ţie, ciudatule străin?
— Îmi plac norii... norii care trec pe cer... acolo... minunaţii nori!

Fără nici o descriere, în mod direct, un nor ne atrage, un altul ne înspăimîntă. Nu-i nevoie de tunet pentru ca norii, ca în furtuna criminală din *Prinţesa Maleine*[1], să zguduie castelul blestemat, „din pivniţă şi pînă-n pod". Un nor întunecat e de ajuns pentru ca nefericirea să *apese* pe întregul univers.

Pentru a explica senzaţia de sufocare pe care o suscită un cer scund nu e de ajuns să legăm între ele conceptele de scund şi greu. Participarea imaginaţiei este mai intimă, norul greu este simţit ca un rău al cerului, ca un rău ce-l doboară pe visător, ca un rău din care i se trage moartea.

Această maladie a norului greu şi plutind la mică înălţime trebuie raportată – pentru a-i înţelege esenţa imaginară – la funcţia cu adevărat activă a imaginaţiei norilor. În aspectul ei imaginar pozitiv, funcţia imaginaţiei norilor este o invitaţie la ascensiune. Reveria normală urmează norul ca pe o ascensiune substanţială ce sfîrşeşte prin cea mai înaltă sublimare, printr-o dizolvare, la zenit, în cerul albastru. Adevăraţii nori, norişorii se dizolvă la marea înălţime. E cu neputinţă să ne închipuim un norişor care să dispară prin cădere. Norişorul, norul uşor este tema ascensională cea mai sigură şi care comportă cea mai mare regularitate. Este un sfat permanent pentru sublimare. În *Thel* de William Blake, norişorul îi spune Sfintei Fecioare: „Dispar spre a intra într-o viaţă înzecită, în pace şi în preasfintele extazuri"[2].

Imaginaţia formelor, care este adeseori naiv materialistă, sugerează în gravuri acele lungi poteci pierdute în nori pe care înaintează procesiunile de aleşi ai Domnului ce urcă la cer. Dar aceste imagini realizate de imaginaţia formelor au, în imaginaţia dinamică şi aeriană, o origine mai profundă. Sufletul care visează în faţa norului uşor primeşte totodată imaginea materială a unei efuziuni şi imaginea dinamică a unei ascensiuni. Într-o asemenea reverie a norului ce se pierde în cerul albastru, fiinţa care visează participă din plin la o sublimare totală. Este cu adevărat imaginea sublimării absolute. Este călătoria extremă.

[1] MAETERLINCK, *La princesse Maleine*, actul V.
[2] William BLAKE, *Premiers livres prophétiques*, trad. fr., p. 98.

## IV

O pagină din Goethe ne oferă o analiză amănunțită a imaginației norilor. După îndelungi cugetări asupra lucrării meteorologului englez Howard, s-ar părea că poetul vrea să se unească cu natura prin inspirația poetică. Stratus, Cumulus, Cirrus și Nimbus ne vor da patru imagini directe, trăite, de psihologie ascensională evidentă.

### STRATUS

Cînd, din liniștita oglindă a apelor, o ceață se ridică și se desfășoară ca un singur vaier, luna, dimpreună cu unduitorul fenomen, pare o fantomă care creează fantome: atunci, o, natură, sîntem cu toții, după cum o și mărturisim, ca niște copii cuprinși de veselie! Apoi, ceața se înalță în jurul muntelui, strat după strat, întunecă în depărtare ținutul din mijloc, gata oricînd să cadă prefăcută în ploaie sau să urce ca un abur.

### CUMULUS

Și dacă impunătoarea masă este chemată în înălțimile văzduhului, norul se oprește ca o sferă magnifică; și vestește, în forma-i hotărîtă, puterea de acțiune și, lucru de care vă temeți și pe care chiar îl simțiți, că în înalturi e amenințarea, iar cutremurul e în adîncuri.

### CIRRUS

Dar nobilul impuls îl silește să urce și mai mult. Izbăvirea lui e ușoară și divină constrîngere. O grămadă de nori se risipește în cîlți de lînă, ca niște oi săltărețe, turmă pieptănată ușor de mîna păstorului. Astfel, ceea ce aici ia naștere încetișor acolo sus se scurge fără zgomot la pieptul și în mîna tatălui.

### NIMBUS

Și ceea ce s-a adunat acolo sus cade, atras de forța pămîntului: furtuni furioase, desfășurîndu-se și împrăștiindu-se ca o armată. Destin activ și pasiv al pămîntului! Dar ridicați-vă privirile o dată cu imaginea: cuvîntul coboară, căci el descrie; spiritul vrea să urce acolo unde el rămîne veșnic.

*Spre luare-aminte*

Şi cînd vom fi desluşit toate astea, va trebui să dăm lucrului despărţit darurile vieţii, şi să ne bucurăm de o viaţă ce continuă.

Dacă aşadar pictorul, poetul, familiarizat cu analiza lui Howard, în ceasurile de dimineaţă şi de seară, contemplă şi observă atmosfera, ei transpun ceea ce o caracterizează, dar lumile aeriene le dăruiesc tonurile suave, nuanţate, pentru ca să le surprindă, să le simtă şi să le exprime[1].

În această pagină, amestecul de idei abstracte şi de imagini îl poate tulbura pe cititor. Dar privind-o mai cu atenţie, eşti frapat de pluralismul substanţei imaginare a norului. Ducînd acest pluralism încă şi mai departe, am intra într-o relaţie de adevărată simpatie cu viaţa norilor. Astfel, între *cumulus ce se rostogoleşte* şi *cumulus care tună*, reveria poate încă stabili diferenţa care există între joc şi ameninţare.[2] În *nimbusul* care atîrnă undeva între urcuş şi coborîre, se află de asemenea în pregătire multe reverii diferite. Oricum, citindu-l pe Goethe trebuie să recunoaştem că reveria norului nu este pe deplin analizată prin contemplarea formelor. Reveria norului cere o participare mai profundă; ea atribuie norului o materie blîndă sau ameninţătoare, o putere de acţiune sau o putere de ştergere şi de pace.

Se pare că Goethe a dorit să pună cunoştinţe obiective la baza acestor imagini poetice.

Reveria norilor mai ales permite uneori o acumulare de imagini mai eterogene. Cerul de furtună, cu mişcarea lui, cu bubuitul şi fulgerele sale, va fi descris în două mici strofe ale unui poem de N. Lenau (*Die Heideschenke*, strofele 10-11): Norii sînt turme, norii ce se rotesc în galop, în timp ce vîntul, bun călăreţ, îi mînă şfichiuindu-i cu „biciul fulgerului". Am putea spune că această contemplare a norilor ne pune în faţa unei lumi unde există tot atîtea forme cîte mişcări; mişcările

[1] *Oeuvres complètes*, trad. fr. Porchat, XXVII, I, p. 315.

[2] De exemplu, reveria jucăuşă a lui Jules LAFORGUE, care simte că un nor este o mişcare, va crea acest vers (*Oeuvres complètes*, I, p. 93):
CUMULUS: Indolente legănări, pe care-un vînt tremurat
Le piaptănă într-o frumoasă seară...

creează forme, formele sînt în mișcare, iar mișcarea le deformează întruna. Este un univers de forme în continuă transformare.

Temperamentele poetice cele mai diferite se pot desfăta, după cum spune Baudelaire, cu aceste „frumuseți meteorologice“[1]. Studiind cerul unui peisagist, Baudelaire scrie: „Acești nori cu forme fantastice și luminoase, aceste tenebre haotice, aceste imensități verzi și roz, suspendate și adăugate unele celorlalte, aceste cuptoare larg deschise, aceste firmamente de satin negru sau violet, boțit, răsucit sau sfîșiat, aceste orizonturi în doliu sau din care șiroiește metalul topit, toate aceste splendori mi s-au urcat la cap ca o băutură îmbătătoare sau ca elocința opiumului“. Baudelaire, omul orașului, poetul umanului, cuprins dintr-o dată de puterea contemplării cosmice, adaugă: „Lucru ciudat, nu mi s-a întîmplat nici măcar o singură dată să mă plîng de absența omului în fața acestor magii lichide sau aeriene“.

## V

Mai precis, imaginația dinamică a norului ni se pare singurul mijloc de a da o explicație psihologică miturilor poetice care folosesc *covorul magic, mantia magică* pe care atîția povestitori le-au luat de-a gata – fără să se supună cu adevărat legilor imaginației – din talmeș-balmeșul de imagini al unui bazar oriental. Acești autori se grăbesc întotdeauna să ne spună lucruri omenești, mult prea omenești. Pentru ei, norul este un mijloc de transport care trebuie să ne conducă într-o țară în care vom vedea un nou act al bătrînei comedii umane. Puterea onirică a călătoriei s-a pierdut cu totul. Și totuși imaginea este puternică în momentul pornirii; am dori-o prolixă, multiplă. Dar vai! mantia magică este o mantie confecționată! Psihologul trebuie să se descurce cu cîteva observații spre a-i studia funcția de vis natural. Să dăm cîteva exemple care vor fi deajuns pentru a dovedi continuitatea zborului oniric, a călătoriei

[1] BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques*, ed. Calmann-Lévy, p. 334.

în nori și a mantiei magice. Vom înțelege astfel mai bine rolul creator al imaginației dinamice.

În *Vrăjitorul Merlin*, Edgar Quinet scrie (t. II, p. 26): Vrăjitorul „era învăluit într-o mantie ce i se înfășura în jurul trupului, iar cu unul dintre picioarele sale goale împingea norii care-l duceau repede de parcă ar fi fost purtat de aripi de vultur". După cum vedem, bogăția onirică este aici desigur prea concentrată. Un analist al imaginarului ar vrea ca zborul oniric să fie descris în toate amănuntele sale, începînd cu prima izbitură de călcîi dată în pămînt; dar aici visătorul merge pe nor; el îi cere un impuls norului, norul este cel care-l duce ca o mantie care curînd este o aripă, o aripă de vultur. Totul participă în același timp la zbor, într-un conglomerat de imagini aeriene, într-un fascicul de forțe zburătoare. O literatură care ar pune imaginile înaintea ideilor ne-ar da răgazul să trăim atît de mari metamorfoze! În aceasta constă vraja activă! Dar scriitorul nu ne dă decît un spectacol magic. El, care posedă experiența călătoriei în sine, nu ne arată decît călătoria.

Am putea face aceleași observații cu privire la *vălul Elenei* din al doilea *Faust* (trad. fr. Porchat, p. 413): „Aceste văluri te vor duce în repede zbor, deasupra vulgarelor lucruri, prin văzduh, atît cît vei putea rezista". Dorința de a filosofa, de a manevra simbolurile intelectualizate, nu-i lasă poetului răgazul de a-și trăi oniric imaginile. Ne-a lipsit de primele impulsuri ale reveriei sale. Și totuși visul este salutar în cel mai înalt grad tocmai cînd ne desprindem de realitate.

## VI

Cum ne-am impus, în această lucrare, să ne luăm exemplele mai ales dintre metaforele literaturii conștiente, a trebuit să lăsăm în afara discuției noastre admirabila teză a lui Michel Bréal, care prezintă legenda lui Hercule și a lui Cacus ca pe o adevărată mitologie a cerului înnorat. Se știe că explicația dată de Bréal mitului este în esență lingvistică. Pentru el (p. 108), „vacile cerului sînt o creație a limbajului". În sanscrită, rădăcina verbală care a format substantivul *go* (bou) vine

dintr-o rădăcină care înseamnă *a se duce, a merge.* Norii *aleargă* pe cer. Așadar de fapt nu avem o adevărată metaforă în formula care „numește norii *gâvas*, adică *cei care merg*" (p. 109). „Limba, încă fluctuantă și nu foarte sigură în alegerea cuvintelor, a numit două obiecte diferite în funcție de același atribut: ea a creat două omonime." Să observăm de altfel că acest atribut însuși este pur și simplu *o mișcare.* Aici în acțiune este *imaginația dinamică.* Sîntem deci îndreptățiți să vorbim de o *omonimie dinamică.*

Citind cu creionul în mînă teza lui Bréal, vom vedea că toate peripețiile din legenda lui Geryon își găsesc explicația în fenomenele cerului înnorat. Mitologia este o meteorologie primitivă.

## CAPITOLUL IX

# *Nebuloasa*

„Un sfert de oră după miezul nopţii; ce maluri te văd trecînd, în nopţile fără nume, o, Nebuloasă-Mumă..."
(JULES LAFORGUE, *Preludii autobiografice*, *Opere complete*, II, p. 64)

I

Visul este o cosmogonie de o seară. În toate nopţile, visătorul reîncepe lumea. Orice fiinţă care ştie să se desprindă de grijile zilei, care ştie să-şi investească reveria cu toate puterile singurătăţii, o redă funcţiei ei cosmogonice. Visătorul ştie cît de adevărată este această frază a lui O.V. de Milosz[1]: „Fizic, cosmosul întreg aleargă în noi". Visul cosmic, în semi-clarităţile somnului, posedă un fel de nebuloasă primitivă din care iscă nenumărate forme. Iar dacă visătorul îşi deschide ochii, el regăseşte pe cer acea pastă de o albeaţă nocturnă – mai uşor de mînuit chiar decît norul – cu care poate să facă lumi, la nesfîrşit. De aceea, gîndirea erudită a acceptat cu multă uşurinţă ipotezele cosmogonice ale ştiinţei moderne, care susţin că lumile îşi au originea într-o nebuloasă primitivă. Iar o carte de vulgarizare cunoaşte un succes extraordinar doar pentru că pe coperta ei se află imaginea unui cer înfăţişat ca un vîrtej de nebuloase. Îndărătul unor asemenea imagini lucrează imaginaţia dinamică. În timp ce stelele, comparate adeseori cu nişte cuie de aur, sînt simbolurile fixităţii, nebuloasa, Calea-Lactee – căreia o privire atentă ar trebui să-i atribuie aceeaşi fixitate ca şi stelelor – este, dimpotrivă, contemplată într-o seară, tema unor neîncetate deformări. Imaginea ei este contaminată de nor şi totodată de lapte. În lumina lăptoasă, noaptea se însufleţeşte. O viaţă imaginară se formează în acest lapte aerian. Laptele lunii scaldă pămîntul, laptele căii lactee rămîne pe cer.

Lafcadio Hearn a trăit această curgere celestă a Căii-Lactee. El comentează numeroase poezii japoneze ce au drept temă acest „rîu al cerului" pe care se văd „ierburile acvatice unduind sub vîntul tomnatic", şi unde se aude

[1] O.V. DE MILOSZ, *Ars Magna*, p. 37.

„plescăitul vîslelor bărcii nocturne"[1]. Și el trage concluzia următoare, trăind într-un sens opus raționalizării obișnuite, conform unei modalități pe care ar trebui s-o numim o deraționalizare: „Nu mai contemplu Calea-Lactee ca pe un cerc înspăimîntător al cosmosului, cu sute de milioane de sori neputincioși a lumina abisul. O văd ca pe un rîu ceresc. Văd tremurul apei ei strălucitoare și norii care rătăcesc în preajma malurilor ei... Și știu că roua care cade este acea pulbere de apă iscată de vîslele Bouarului". Astfel, în afara oricărei cunoașteri obiective, în ciuda oricărei cercetări placide, imaginația își reia drepturile, dînd viață imaginilor imobile și inerte. Ea face să curgă din cer materia. Cînd Descartes va întemeia o cosmologie savantă, în care „cerul este lichid", vom putea vedea aici raționalizarea unei reverii uitate.

Am putea de altfel să enunțăm, ca pe un adevărat postulat al imaginației materiale și dinamice, următoarea propoziție: *ceea ce este difuz nu este niciodată văzut ca imobil.* Se pare, spune D'Annunzio (*Orașul mort*, actul III, scena II), că misterioasa „Calea-Lactee palpită la suflarea vîntului precum un lung văl". Orice grămadă alcătuită din entități numeroase și informă apare ca un furnicar. Victor Hugo numește Calea-Lactee „furnicarul cerului". Conform aceluiași postulat, licărirea este, pentru ființa care visează, mai puternică decît lumina, pentru că esența imaginară a licăririi constă în faptul de a se extinde, de a se difuza departe granițele între care o situează prima privire. De aceea, în contemplarea Calea-Lactee, imaginația poate descoperi experiența unei forțe cosmice blînde. Gustave Kahn ne propune un exemplu pentru această viziune blînd amplificatoare[2]: „Blîndețea Căii-Lactee se răspîndea pe un spațiu mai larg, cu lumi îndepărtate și mai numeroase, vibrînd argintiu, necunoscut, plin de vagi și dulci făgăduințe". Visătorul se lasă legănat de aceste vibrații imaginare. Pare că regăsește încrederea dintr-o îndepărtată copilărie. Noaptea este un sîn plin cu lapte.

Uneori reveria Căii-Lactee ocupă într-o operă un loc atît de important, încît o poate explica în mare parte. Este, de exemplu, cazul operei lui Jules Laforgue, care ar putea fi cu

[1] Lafcadio HEARN, *Le Roman de la Voie lactée*, pp. 51-61.
[2] Gustave KAHN, *Le Cirque solaire*, p. 110.

uşurinţă sistematizată într-un *Cosmos literar al Nebuloasei.* Aceasta este fără îndoială şi originea operei. În *Scrisori către un prieten*, adresate lui Gustave Kahn, citim: „Ţin să-ţi spun... că înainte de a fi fost un diletant şi o paiaţă, am sălăşluit în elementul cosmic".

Jules Laforgue a iubit din natură materiile colcăitoare şi moi, iar în ceea ce priveşte alchimia poetică, asemenea unui adevărat fiu al lui Faust, a cunoscut multe transmutări sensibile:

Dacă ai şti, mumă Natură
.................................................................
Dacă ai şti cît sînt de priceput
În Tabla ta de Materii!
M-ai lua drept contabil
Contabil pînă la moarte!
(*Plîngerea lui Faust-fiul*)

Ştiinţa ne spune că viaţa reală a început în mare; viaţa visătoare începe într-un fel de ocean celest. În *Litaniile nefericirii*, el îi evocă pe

Cei ce fecundează soarele, călătorind în cerul albastru
Un lac incandescent cade şi-apoi se răspîndeşte pretutindeni.

De aici se vor naşte mările din primele timpuri... şi apoi vaietul pădurilor şi toate strigătele din lume.

Iar nesfîrşita lui reverie întreabă:

Oh! acolo... prin noaptea de mister,
Unde eşti, după atîţia aştri, acum...
O, fluviu haotic, o, Nebuloasă-mumă,
Din care s-a născut Soarele, atotputernicul nostru tată?
(*Crepuscul într-o duminică de vară*, t. I, p. 41)

Fără îndoială, sensul cosmic al poemelor lui Laforgue poate să le apară obscur anumitor cititori, dat fiind tonul dezamăgit al poemelor. În multe privinţe, cosmosul lui Laforgue, văzut în principiul lui subiectiv, ar putea trece drept un cosmos al celui scîrbit. Dar o analiză detaliată a imaginilor ne-ar arăta filiaţii între visătorul scîrbit şi lumini coagulate, nopţi zbuciumate de vîrtejuri bizare, luni palide şi gelatinoase.

Sînt adjective pe care un psihanalist le-ar sistematiza cu uşurinţă. Noi nu le reunim aici decît pentru a arăta felul în care materiile invadează cerul visătorului. Pentru Laforgue, cerul este cu adevărat „un loc unde se visează". În fiecare noapte, el se duce acolo, „să bea stelele, o, mister!" (p. 62), „să cureţe şantierele de stele". Iar în faţa Căii-Lactee îşi rosteşte întruna dorinţa: „fii iar plasmă" (p. 63).

În cer ca şi pe pămînt, tot ceea ce este vag şi rotund se umflă, de îndată ce intervine reveria. O imaginaţie excesivă nu se va mulţumi cu umflarea şi curgerea, ci va vedea, va trăi în clocot. Ca în această pagină, prea colorată, de o vigoare oarecum forţată, din *Corabia* lui Élémir Bourges (Prolog). Din nor „se revarsă valuri-valuri noi vîrtejuri de aur; iar în adîncurile ce se deschid, forme de animale divine, vultur, taur, lebede orbitor de luminoase, palpită, abia întrezărite prin spuma arzătoare, prin aburii aurii ce vuiesc, clocotind..." Acest vuiet puternic al materiei rotunde este atribuit, într-o contemplare, nopţii celei mai liniştite: „Întreg văzduhul fulguieşte, însămînţat de-această zăpadă aurie". Aceeaşi impresie ne va fi stîrnită de o pagină în care André Arnyvelde visează să participe la viaţa nebuloasei: „Vedeam un fel de haos spasmodic şi incandescent, o pastă de nori de foc schimbîndu-şi întruna contururile, întinderea şi densitatea. Cozi împletite, ace ca la arici, criniere de flăcări se alungeau în toate sensurile, iar fluxurile lor furioase, întîlnind frigul din spaţiu, se volatilizau sau cădeau, preschimbate în ploi fierbinţi"[1]. Aceste voci care strigă nu neîngăduie să auzim tăcerea nopţii. Milosz[2] va înţelege mult mai bine aceste forţe creatoare: „Apropie-ţi de tîmpla-mi urechea şi ascultă. Capul meu este ca piatra de la răspîntie şi din torentul cosmic. Iată, vor trece marile care negre şi surde ale Meditaţiei. Apoi, va fi o spaimă, precum o revărsare a apei primordiale. Şi totul va fi tăcere". În nebuloasa aflată în plină creaţie, Noaptea meditează în tăcere, norii primordiali se adună lent. Această lentoare, această tăcere: iată ce trebuie să păstreze un mare poet.

[1] André ARNYVELDE, *L'Arche*, 1920, p. 36.
[2] O. V. DE MILOSZ, *Ars magna*, p. 35.

II

Puterea imaginară și plasma de imagini își schimbă între ele valorile într-o asemenea contemplare. Regăsim aici o nouă aplicație a ceea ce numeam, într-un capitol precedent, *imaginația generalizată*, pentru a caracteriza imagini în care imaginatul și imaginantul sînt la fel de indisolubil legați ca și realitatea geometrică și gîndirea geometrică în *relativitatea generalizată*. Puterea imaginantă face corp cu imaginile sale cînd visătorul frămîntă pasta celestă. Unei magii care de obicei vrea să acționeze asupra universului îi face loc o magie care lucrează în însăși inima visătorului. Magia extravertită și magia introvertită se reunesc într-o exactă reciprocitate. Poezia totală, *poezia perfectă*, spune Hugo von Hoffmannsthal[1], „este trupul unui elf, transparent ca aerul, mesagerul cu spirit treaz ce poartă prin văzduh un cuvînt magic: în trecerea lui, el pune stăpînire pe misterul norilor, al stelelor, al înălțimilor, al vînturilor; el transmite formula magică în chip fidel, împletită totuși cu vocile misterioase ale norilor, ale stelelor, ale înălțimilor și ale vînturilor". Mesagerul este una cu mesajul. Lumea lăuntrică a poetului rivalizează cu universul. „Peisajele sufletului sînt mai minunate decît peisajele cerului înstelat; ele nu au numai căi lactee cu milioane de stele, ci înseși abisurile lor de umbră sînt viață, închid o viață infinită, ce rămîne obscură și se sufocă prin preaplinul ei. Și e de ajuns o singură clipă ca aceste abisuri în care viața se devoră pe sine să se umple de lumină, să se elibereze, să se preschimbe în căi lactee."

[1] Hugo VON HOFFMANNSTHAL, *Écrits en prôse*, trad. fr., pp. 169-171.

## CAPITOLUL X

# *Arborele aerian*

„Arborele se avîntă întruna, fremătînd din frunze ca din tot atîtea nenumărate aripi."

(ANDRÉ SUARÈS, *Vise ale umbrei*, p. 62)

### I

Pentru a vorbi despre viaţa imaginară trăită într-un raport de simpatie cu regnul vegetal, am avea nevoie de o întreagă carte. Temele generale, ciudat dialectice, ar fi pajiştea şi pădurea, iarba şi arborele, tufişurile, frunzişul şi spinii, lianele şi viţa-de-vie, florile şi fructele – apoi fiinţa însăşi: rădăcina, tulpina şi frunzele – apoi devenirea marcată de anotimpurile înflorite sau desfrunzite – apoi puterile: grîul şi măslinele, trandafirii şi stejarul – viţa-de-vie. Atîta vreme cît nu va fi fost întreprins un studiu sistematic al acestor imagini fundamentale, psihologia imaginaţiei literare va fi lipsită de elemente ce i-ar permite să se constituie într-o doctrină. Ea va rămîne dependentă de imaginaţia imaginilor vizuale, crezînd că scriitorul trebuie să descrie ceea ce pictorul pictează. Şi totuşi, cum să nu înţelegem că lumea vegetală se află în raport cu o lume de reverii atît de caracteristice încît am putea desemna multe vegetale ca inductori ai unei reverii speciale. Reveria vegetală este cea mai lentă, cea mai liniştită, cea mai liniştitoare. E de ajuns să ni se redea grădina şi pajiştea, malul şi pădurea, ca să retrăim primele noastre clipe de fericire. Vegetalul păstrează cu fidelitate amintirile reveriilor fericite. El le face să renască o dată cu fiecare primăvară. Şi în schimb s-ar părea că reveria noastră, la rîndu-i, îl face să crească şi mai repede, să aibă flori şi mai frumoase, flori omeneşti. „Arbori ai pădurilor, vă ştiţi la adăpost de mine în misterul vostru vegetal, dar eu sînt cel care vă hrănesc..."[1]

Dar botanica visului nu a fost încă alcătuită. Poezia e plină de false imagini. Copiate şi recopiate, aceste imagini inerte străbat literaturile fără să satisfacă imaginaţia florală. Ele încarcă descrierile, crezînd că le însufleţesc. Vom simţi acest surplus în *Paradous*, construcţii făcute cu virtuozitate, dar uşor

[1] Patrice DE LA TOUR DU PIN, *Psaumes*, p. 87.

de scris dacă ai consultat o enciclopedie cu privire la floră. Dar s-ar părea că desemnarea unei flori prin numele ei tulbură reveria. Ca pe toate ființele, pe flori trebuie să le iubești înainte de a le numi. Și nu are nici o importanță ce nume le dăm. Ar fi cu adevărat de mirare să fim atenți în vis la numele florilor.

Neputînd face ordine în acest „hățiș", vrem doar, în următoarele cîteva pagini, să insistăm asupra unității profunde și vii a anumitor imagini vegetale. Vom lua drept exemplu imaginea arborelui. O vom studia limitîndu-ne la principiile imaginației materiale și ale imaginației dinamice, și insistînd mai ales asupra imaginilor de esență aeriană. Este sigur că ființa *terestră* a arborelui, viața sa subterană vor trebui studiate de o imaginație a pămîntului.

## II

În capitolul consacrat energetismului nietzschean, am arătat că *pinul* este pentru imaginație un adevărat ax de reverie dinamică. Orice mare visător dinamizat beneficiază de această *imagine verticală*, de această *imagine verticalizantă*. Arborele drept este o forță evidentă care poartă o viață terestră către cerul albastru. De Gubernatis relatează o povestire care pune foarte bine în valoare această forță a verticalității[1]: „La Ahorn, lîngă Cobourg, un vînt înspăimîntător, stîrnit de o vrăjitoare, înclinase clopotnița unei biserici: toată lumea din satele înconjurătoare își bătea joc de asemenea întîmplare; un păstor, spre a-și izbăvi satul de o asemenea rușine, a legat o funie (de clopotniță și de un pin despre care se mai vorbește încă și astăzi) și, prin invocări și imprecații magice, a izbutit să îndrepte clopotnița". E cea mai bună lecție despre dinamica pinului: „Haide, fii drept ca și mine, îi spune copacul visătorului prăbușit, ridică-te".

Arborele reunește și ordonează elementele cele mai diverse. Pinul, spune Claudel[2], „se înalță printr-o sforțare, și în

[1] De Gubernatis, *La Mythologie des Plantes*, Paris, 1882, t. II, p. 292.
[2] Paul Claudel, *Connaissance de l'Est*, p. 148.

timp ce se leagă de pămînt prin numeroasele-i rădăcini, membrele-i multiple și divergente, atenuate pînă la țesutul fragil și sensibil al frunzelor, prin care va căuta în aerul însuși și în lumină un punct de sprijin, constituie nu numai gestul, ci și actul său esențial și condiția staturii sale". Nu putem spune într-un mod mai condensat gestul arborelui, actul său vertical esențial, caracterul său „aerian, suspendat" (p. 152). Este atît de drept, încît el stabilizează însuși universul aerian.

Sub titlul cam prea ludic *Despre nebunia vegetalelor*, Francis Jammes simpatizează cu arborele drept: „Mă gîndesc la arbori, căci ei își caută neîncetat echilibrul aerian... Așa este și viața acestui smochin, care seamănă cu cea a unui poet: o viață dominată de căutarea luminii și de dificultatea de a *se menține în echilibru*".

> Unii meri, preferînd menținerii echilibrului frumusețea fructelor, se frîng. Sînt meri nebuni.[1]

De altfel, imaginațiile cele mai diverse, bîntuite de foc, acvatice, terestre sau aeriene, își vor putea retrăi temele favorite prin această viață verticală. Unii visează, ca Schopenhauer, la viața subterană a pinului. Alții, la foșnetul mînios al acelor de pin bătute de vînt. Alții simt cu putere victoria acvatică a vieții vegetale: ei „aud" cum urcă seva. Eroul unui roman al lui Gerhardt Hauptmann[2] „atinge trunghiul unui castan" și simte „sevele hrănitoare ce încep să urce în el". E un exemplu de exagerare a relației simpatetice cu vegetalul. Alții știu, parcă din instinct, că arborele este tatăl focului: ei visează la nesfîrșit la acei arbori calzi în care se pregătește fericirea de a arde: la dafinii și la tufele de merișor care pocnesc în sobă, la curpenii ce se răsucesc cuprinși de flăcări, la *rășini*, materie de foc și de lumină a cărei aromă arde într-o vară fierbinte.

Astfel, unul și același obiect din lume poate să ofere „spectrul complet" al imaginațiilor materiale. Visele cele mai diverse se întîlnesc într-una și aceeași imagine materială. Sîntem cu atît mai frapați de faptul că aceste vise diverse, în

[1] Francis JAMMES, *Pensée des Jardins*, 1906, p. 44.
[2] Gerhardt HAUPTMANN, *Le mécréant de Soana*, trad. fr., p. 106.

fața unui arbore înalt și drept, suferă toate o anumită orientare. Psihologia verticală își impune imaginea primordială.

Nici chiar motive ca acelea pe care le suscită prelucrarea lemnului nu izbutesc să șteargă imaginea copacului viu. În fibrele sale, lemnul păstrează totdeauna amintirea vigorii sale verticale, și trebuie să fii priceput dacă vrei să lupți împotriva sensului fibrelor lemnoase. De aceea, pentru anumite psihisme, lemnul este un fel de al cincilea element – a cincea materie –, și nu rareori întîlnești, de exemplu în filosofiile orientale, lemnul printre elementele fundamentale. Dar o astfel de desemnare implică prelucrarea lemnului; după părerea noastră, ea este o reverie a lui *homo faber*. Ea trebuie să confere o nouă nuanță unei psihologii a meșterului. Dat fiind că în această carte ne mărginim la o psihologie a reveriei și a visului, trebuie să recunoaștem că lemnul este lipsit de importanță pentru onirismul profund. Deși arborii și pădurile joacă un rol atît de mare în viața noastră nocturnă, lemnul însuși nu figurează deloc în ea. Visul nu-i instrumental. El nu se servește *de mijloace*, el trăiește de-a dreptul în ordinea *scopurilor*; el imaginează de-a dreptul elementele și trăiește de-a dreptul viața lor elementară. În visele noastre, plutim fără corabie, fără plută, fără să ne dăm osteneala de a scobi un trunchi de arbore spre a face din el o barcă; în vis, trunchiurile copacilor sînt întotdeauna scobite; trunchiurile copacilor sînt totdeauna gata să ne primească spre a ne culca în ele, ca să dormim în ele un somn îndelungat și sigur de o trezire viguroasă și tînără.

Arborele este deci o ființă pe care visul profund nu-l mutilează.

III

Să ne lăsăm acum în voia reveriei noastre despre imaginile arborelui.

Imaginile acestea se dezinteresează pe dată de forme. Arborii au forme atît de diverse! Ei au ramuri atît de multe, atît de divergente! Cu atît mai frapantă ne va apărea unitatea

lor de a fi și ceea ce este, în fond, unitatea lor de visare, ținuta lor.[1]

Această *unitate de a fi* își are originea, la prima vedere, în trunchiul lor izolat. Dar imaginația nu se mulțumește cu această unitate izvorîtă din izolare, cu această unitate formală și exterioară. Să o lăsăm să prolifereze, să o lăsăm să trăiască și, treptat, vom simți în noi înșine cum arborele, ființă statică prin excelență, capătă de la imaginația noastră o miraculoasă viață dinamică. Este o progresie ascunsă, lentă, invincibilă. Cucerire a imponderabilității, fabricare de lucruri ce zboară, de frunze aeriene și fremătătoare! Imaginația dinamică adoră această ființă mereu dreaptă, această ființă care nu se culcă niciodată. „Numai arborele, în natură, pentru un motiv exemplar, este vertical, numai el și omul."[2] Arborele este un model constant de ținută dreaptă și eroică: „Acești pini sînt asemenea lui Epictet... Sclavi slăbănogi, dar însetați de viață, par, în ciuda nefericirii lor, mulțumiți cu soarta ce le-a fost hărăzită"[3].

Tocmai acest dinamism vertical alcătuiește, între iarbă și arbore, dialectica fundamentală a imaginației vegetale. Oricît de dreaptă ar fi umbela pe vremea cositului, ea menține linia orizontală a uriașei pajiști. Oricît ar fi de înflorită, ea rămîne spuma unei mări de verdeață care unduiește molatic într-o dimineață de vară. Numai arborele menține cu fermitate, pentru imaginația dinamică, constanța verticală.

## IV

Dar ca să simțim cu adevărat acțiunea unei forțe imaginare este și mai bine, oricît de paradoxal ar putea să pară, s-o surprindem în cea mai blîndă solicitare a ei, în acțiunea ei

[1] Trebuie să observăm că „forma" unui arbore nu poate fi transpusă în literatură. De fapt, nici nu se încearcă asta. Iar cînd grădinarul – *homo faber* cu foarfeci – vrea să dea o formă geometrică tufișului de tisă sau arborelui-vieții, reveria vede în încercarea lui un gest derizoriu. Dacă comicul este un element mecanic placat pe un element viu, supremul ridicol constă în elementul geometric placat pe cel vegetal. Așa a luat naștere ceea ce NIETZSCHE numește „rococoul în horticultură" (*Aurore*, § 427).

[2] Paul CLAUDEL, *La Connaissance de l'Est*, p. 148.

[3] Joachim GASQUET, *Il y a une volupté dans la douleur...*, p. 27.

cea mai puţin insistentă, cea mai pur incoativă. Vom studia, din această perspectivă, o dată cu dinamica arborelui, una dintre inducţiile cele mai lente, cele mai fraterne, cea a visătorului ce stă cu spinarea uşor lipită de arbore.

Să recitim această pagină a lui Rilke[1]: „Mergînd în sus şi în jos, după obiceiul său, cu o carte, se sprijinise, cam în dreptul umărului, de creanga unui arbust şi, pe dată, se simţi atît de plăcut susţinut şi atît de odihnit în această poziţie, încît rămase astfel, fără să mai citească, pe de-a-ntregul cufundat în natură, într-o contemplare aproape inconştientă..." Astfel începe o contemplare pur dinamică, asemenea unui lin schimb de forţe ale visătorului şi ale cosmosului, fără ca nimic să se coloreze şi să se deseneze sub o privire care visează, sub o privire foarte propriu numită *absentă*. „Era ca şi cum, dinlăuntrul arborelui, trecuseră în el nişte vibraţii aproape imperceptibile... I se părea că nu fusese niciodată însufleţit de mişcări mai line, trupul său era oarecum tratat ca un suflet şi pus în situaţia de a primi o influenţă pe care, în obişnuitele condiţii fizice foarte nete, nici măcar n-ar fi simţit-o. La această impresie se adăuga şi faptul că, în primele clipe, nu reuşea să definească sensul prin care primea un mesaj atît de firav şi totodată atît de vast; în plus, starea pe care i-o dădea această comunicare era atît de perfectă şi atît de continuă, diferită de toate celelalte, dar atît de cu neputinţă de a fi reprezentată prin întărirea sau agravarea unor evenimente trăite, încît în ciuda acestei încîntări, nu-ţi putea trece prin minte s-o numeşti bucurie. Dar ce importanţă are asta? Străduindu-se să-şi observe pînă şi impresiile cele mai impalpabile, se întrebă cu insistenţă ce i se întîmplă, şi găsi aproape pe dată o expresie care-l mulţumea: era purtat de cealaltă parte a naturii" (p. 110). Iată o admirabilă pagină în care fiinţa, liniştită de prezenţa unui sprijin foarte simplu, abia solicitat de o viaţă imperceptibilă, şi fără să mai ia nimic din substanţa lumii, se simte de partea cealaltă a lumii, foarte aproape de lenta voinţă generală, de acord cu timpul lent, bine alungit pe fibra fără noduri. Visătorul este atunci simplul fenomen al creşterii verticale a arborelui; el nu mai are decît gîndul de a fi „drept (în propriul său corp), privind parcă aiurea". Şi Rilke ajunge la această totală puritate a imaginaţiei dinamice: corpul

[1] Rilke, *Fragments en prose*, trad. fr., p. 109.

visătorului care a găsit sprijin în arbore este „bun, cel mult, să rămînă în picioare, pur și prudent...". Omul, ca și arborele, este o ființă în care vin și stau drepte forțe nedeslușite. Imaginația dinamică se mulțumește doar cu atît spre a-și începe visele aeriene. Totul se ordonează apoi în această sigură verticalitate. Dacă nu a primit această inducție, cititorul nu poate să lege cu adevărat imaginile între ele, iar pagina rilkeană rămîne săracă și inertă. Dimpotrivă, urmînd lecțiile imaginației dinamice, ne dăm seama că pagina rilkeană este înainte de orice o *imagine de mișcare*, un sfat de mișcare vegetantă.

De pagina lui Rilke putem apropia – explicînd astfel un poet printr-un alt poet – o frumoasă imagine a vegetalismului lui Maurice de Guérin[1]: „Cine poate să-și spună, într-un azil, dacă nu cumva se află pe vreo înălțime, și încă pe cea mai absolută la care a putut vreodată ajunge?... O, dacă aș cuceri aceste înălțimi! Cînd îmi voi găsi oare liniștea? Odinioară, zeii au făcut să crească în jurul (unor înțelepți) o natură vegetală care absorbea în strînsoarea ei, pe măsură ce se înălța, trupul lor îmbătrînit, și punea în locul vieții lor, uzată de vîrsta bătrîneții, viața puternică și mută care domnește sub scoarța stejarilor. Acești muritori, acum nemișcați, nu se mai zbuciumau decît prin vîrfurile ramurilor lor tulburate de vînt... Să te hrănești cu o sevă aleasă de tine în elemente, să te învălui, să le pari oamenilor puternic prin rădăcini și de o mare indiferență, ca anumite mari trunchiuri de arbori pe care le admirăm în păduri, să nu scoți, la întîmplare, decît cîteva sunete vagi, dar profunde, asemenea foșnetelor frunzișului bogat ce imită murmurul mării: iată o stare de viață ce mi se pare demnă de orice efort și care poate fi opusă oamenilor și întîmplărilor zilei."[2] Acest vegetalism al culmilorarată că, pentru Maurice de Guérin, imaginația este o viață situată la înălțime. Arborele îl ajută pe poet „să învingă înălțimea, să depășească toate culmile, să trăiască o viață aerată, aeriană. Iată

[1] Maurice DE GUÉRIN, *Journal. Morceaux choisis*, Mercure de France, p. 119.

[2] O carte publicată la Rouen, în 1723, fără numele autorului, sub titlul *Principales merveilles de la Nature*, înfățișează o gravură în care *trunchiul* unui arbore este continuat de *trunchiul* unui bărbat. Activitatea onirică explică această etimologie mai bine decît orice activitate conceptuală.

de ce ne uimește această părere a lui Sainte-Beuve despre pagina mai sus citată, pagină atît de fidelă față de reveria vegetală: „(Maurice de Guérin) visa la o bizară metamorfozare în arbore". Nu este vorba aici de o eroare de detaliu, căci nu există eroare de detaliu cînd analizezi imaginația elementelor la un poet. Se pare că Sainte-Beuve a rămas străin de imaginația dinamică ce însuflețește multe pagini din opera solitarului din Cayla. În chip de concluzie la părerea pe care am citat-o, Sainte-Beuve nu ezită să adauge: „Dar acest destin de bătrîn, acest sfîrșit vrednic de Philemon și de Baucis sînt potrivite cel mult pentru înțelepciunea unui Laprade..."

Vom fi mai puțin severi decît Sainte-Beuve dacă vom compara blîndețea sugestiilor vegetalismului lui Maurice de Guérin cu alte utilizări foarte factice ale legendei lui Philemon și Baucis. Astfel, în povestirea lui Nathaniel Hawthorne: *The miraculous Pitcher*, nici o virtute onirică nu acționează în subita transformare a celor doi bătrîni în stejar și în tei.[1]

În opera lui D. H. Lawrence pot fi găsite mai multe pagini în care visătorul trăiește metamorfozarea în arbore. De exemplu (*Fantezia inconștientului*, trad. fr., p. 51): „Aș vrea să fiu un arbore timp de cîteva clipe... El veghează aici precum un turn, iar eu, stînd jos, mă simt la adăpost. Îmi place să-l simt cum veghează deasupra mea..." Lui Lawrence îi place (p. 50) să se așeze în mijlocul rădăcinilor, să se cuibărească acolo, sprijinindu-se de un trup puternic, și să nu-i mai pese de nimic... „Iată-mă între degetele lui de la picioare ca o ploșniță de pădure, iar el mă domină, în tăcere. Simt curgerea și zvîcnetul *sîngelui său*... E întors spre două direcții diferite. Cu un avînt uluitor, se proiectează în jos, pînă în miezul pămîntului, pînă acolo unde oamenii morți se cufundă în întuneric, în umedul și densul sălaș subteran și, pe de altă parte, se întoarce către înălțimile văzduhului... Cît e de vast, de puternic și de exultant în amîndouă direcțiile! Și în tot acest timp, nici un chip, nici un gînd. Unde-i sufletul lui? Dar unde e sufletul nostru?"[2]

[1] Nathaniel HAWTHORNE, *A Wonder Book and Tangle Wood-Tales*.

[2] Cel care se ocupă de o reverie terestră a arborelui ar trebui să cerceteze și alte pagini de Lawrence. Acesta trăiește viața rădăcinilor ca un terestru. El notează, în fraze scurte, „uriașa lăcomie a rădăcinilor. Lubricitatea lor" (p. 51). El crede că elanul copacului se datorește în întregime pămîntului (p. 95): „Un arbore crește drept atunci cînd are rădăcini adînci". Tocmai această viață „din adîncuri" îl înspăimîntă (p. 51): „Mă temeam de arborii de altădată. Mă temeam de lăcomia lor, de lăcomia lor ce se năpustea orbește" (p. 49): „Voința unui arbore este un lucru înspăimîntător".

V

De ce oare cuvîntul *cocoțat* comportă o notă batjocoritoare? Și totuși, ce face cocoșul pe vîrful clopotniței? Ce face pasărea pe marele arbore de piatră? Nu-i adaugă ea oare o aripă înălțimii nemișcate? Culmile rigide nu sînt pe deplin aeriene. Imaginația dinamică cere ca la înălțime totul să fie cuprins de emoție. Sub numele de reverie cocoțată vom înfățișa un tip de reverie dinamică ce, trecînd de la real la imaginar, ne va îngădui să urmărim trecerea imaginației culmilor spre imaginația mișcării legănate.

Vom găsi un exemplu de *visare cocoțată*, care se dă drept o experiență familiară pozitivă, în *Titanul* de Jean-Paul[1]: „Adeseori, în luna mai, se adăpostise în vîrful unui măr uriaș, ale cărui ramuri alcătuiau un fel de încăpere căptușită cu frunziș; îi plăcea să se simtă legănat, cînd încetișor, cînd cu mișcări violente. Uneori, vîrful înalt unde se afla, izbit de un vîrtej de vînt, mîngîia iarba fragedă a pajiștii, apoi, înălțîndu-se cu putere, își relua vechiul loc printre nori. Acest arbore îi părea a fi asemenea vieții veșnice; rădăcinile lui ajungeau pînă în infern; creștetu-i mîndru cerceta cerul, iar el, inocentul Albano, singur în acest chioșc aerian, locuitor al unei lumi fantastice create de bagheta imaginației sale, se supunea nepăsător furtunii ce împingea acoperișul palatului său din zi în noapte și din noapte în zi". Totul capătă proporții în acest text, așa cum și trebuie să se petreacă lucrurile într-o pagină realistă a *Imaginarului*; arborele unește infernalul cu celestul, aerul cu pămîntul; el oscilează de la zi la noapte și de la noapte la zi. Legănatul său intensifică furtuna: vîrful se apleacă pînă la iarba pajiștii! Iar apoi, pe dată, cu cîtă forță este redat cerului albastru idealul locuitor al frunzișului!

Cel care a citit și a visat deasupra pămîntului, între ramurile unui nuc bătrîn, se va regăsi în reveria lui Jean-Paul. Excesul mișcării nu-l va stingheri, căci exagerarea vrea doar să trezească impulsuri primordiale. El va înțelege că arborele este cu adevărat o locuință, un fel de castel de vis. Va citi, dinamic și oniric, această proză puternic ritmată a lui Chateaubriand, a

[1] Jean-Paul RICHTER, *Le Titan*, trad. fr. Chasles, t. I., p. 35.

cărei profunzime a fost arătată de Pius Servien: „... Cînd vînturile coborau din cer spre a legăna marele cedru, cînd castelul aerian construit pe ramuri, plutea împreună cu păsările şi cu călătorii adormiţi în cotloanele sale, cînd nenumărate suspine se auzeau din coridoarele şi de sub bolţile mişcătorului edificiu..."[1] Mişcarea fiinţei aeriene şi răsuflarea poetului nu găsesc oare aici, în proza lui Chateaubriand, o uniune atît de intimă încît putem vedea în ea un frumos exemplu de poezie respiratorie şi de poezie dinamică?

De reveria cocoţată poate fi apropiată imaginea unui *cuib din vîrful cel mai înalt al arborelui*, a unui cuib la care nu ajunge căldura cuiburilor terestre. Vom găsi un astfel de exemplu într-o pagină prin care Jack London recunoaşte o reminiscenţă a omului arboricol[2]: „Visul cel mai obişnuit din prima mea copilărie: mi se părea că eram foarte mic şi că mă ghemuisem într-un fel de cuib făcut din ramuri şi crenguţe. Cîteodată eram întins pe spate. Se pare că îmi petreceam multe ore în această poziţie, atent la soarele care se juca în frunzişul de deasupra capului meu şi la vîntul care mişca întruna frunzele. Adeseori cuibul însuşi se legăna dintr-o parte în alta, cînd vîntul era puternic.

Dar în timp ce mă odihneam astfel în cuibul meu, eram totodată pradă senzaţiei că sub mine se cască un gol înspăimîntător. Nu-l văzusem niciodată, nu-l privisem niciodată peste marginile cuibului; dar ştiam de existenţa acestui gol deschis chiar sub mine, care mă ameninţa întruna precum botul căscat al unui monstru." Trebuie să mai subliniez încă o dată în treacăt această metaforă a unui abis care este asemenea unui bot căscat de fiară? Este o imagine ce revine la scriitorii cei mai diverşi.

„Acest vis, continuă Jack London, în care eram pasiv şi care era mai curînd o stare decît un act, l-am avut adeseori în timpul primei mele copilării." Pe această bază onirică, Jack London îşi scrie apoi romanul preistoric. Incidentele din acest roman devin curînd prea omeneşti, dar elementul vis are o formă primordială. Reveria explică imaginea cuibului cu toate

[1] Pius SERVIEN, *Lyrisme et structures sonores*. Nouvelles méthodes d'analyse des rythmes appliqués à *Atala* de Chateaubriand, p. 81.
[2] Jack LONDON, *Avant Adam*, trad. fr. Deshesdin, p. 38.

privilegiile sale. Cuibul – unul dintre cuvintele cele mai valorizate din toate limbile – comportă aici o dramă latentă. El nu oferă securitatea peșterii și a cavernei. În arbore, legănatul rămîne o primejdie atîta vreme cît ființa nu capătă conștiința agilității, imponderabilității, priceperii sale de a se „agăța de ramuri". Viața în arbore este astfel un refugiu și totodată o primejdie. Este visată adeseori, și totdeauna în același fel. Este una dintre marile reverii naturale.[1] Este totodată o singurătate specială și aderarea la o viață aeriană hotărît dinamice.

Cum am putea admite, în lipsa imaginației dinamice, să-i atribuim putere stejarului viril și părintesc? În *Swanevit* de Strindberg, cînd ducele își apără fiica împotriva mamei vitrege, imaginea dinamică se impune pe dată, fără nici o pregătire, chiar în mijlocul primei scene dramatice (trad. fr., p. 233): „Swanevit aleargă în brațele ducelui: Tată! Ești un stejar regal și brațele mele nu te pot cuprinde, dar vreau să mă așez sub frunzișul tău, la adăpost de ploile cele mari (ea își ascunde capul sub barba eroului, care acoperă tot pieptul acestuia, pînă la cingătoare), și mă voi legăna pe ramurile tale ca o pasăre. Ridică-mă, vreau să mă cațăr pînă în vîrf (ducele își întinde brațul ca o ramură).

Swanevit se cațără pe el și se așază pe umărul ducelui.

Acum am pămîntul sub mine și aerul deasupra mea; privesc de sus grădina cu trandafiri, plaja cu albu-i nisip, marea albastră și cele șapte regate".

O asemenea imagine este lipsită de sens în ordinea formelor; onirismul liniștit al vegetalului nu-i conferă nici vigoarea exactă. Numai imaginația dinamică poate lua arborele drept *temă a exagerării*; ea trimite în umbră imaginile de mare sărăcie formală, imaginile ridicole, precum barba care apără de furtună. Totul este măturat de mișcarea care imaginează, de forța de ascensiune pe care reveria dinamică o află în fața stejarului maiestuos. Cîteva pagini mai jos, bătrînul duce, bătrînul stejar o ia pe Swanevit în brațe, o aruncă în aer și o prinde (Swanevit nu-i o copiliță, ci o tînără fată): „Zboară, păsărică, plutește deasupra prafului și rămîi acolo, sus". Să trăiești în marele arbore, sub coroana uriașă, înseamnă, pentru imaginație, să fii o pasăre. Arborele este o rezervă inepuizabilă

[1] Cf. George Sand, *Le Chêne parlant*, p. 53.

de zbor. „Pasărea, spune Lawrence (*Fantezia inconştientului*, trad. fr., p. 184), nu este decît frunza cea mai de sus a arborelui, care palpită în văzduh, dar şi cea mai legată de trunchi." Căci nu-i oare silită să se întoarcă mereu la cuib? Arborele este un cuib uriaş, legănat de vînturi. Nu-ţi aminteşti nostalgic de el ca de o viaţă călduţă şi liniştită, ci îţi aminteşti de înălţimea şi de singurătatea lui. Cuibul din înălţimi e un vis de putere: el ne redă orgoliul tinereţii, al vîrstei cînd credem că ne-am născut spre a trăi deasupra „celor şapte regate".

Bineînţeles, cînd un poet ne încredinţează ca pe o realitate pozitivă amintirea ceasurilor petrecute printre frunzele copacilor, trebuie să-l citim adeseori prin grila imaginarului. Atît de rar întîlneşti la ţară un copil care îndrăzneşte să se caţăre în plopi, încît trebuie, credem, să punem pe seama imaginarului această confidenţă a lui Maurice de Guérin[1]: „Mă urc în vîrful arborilor, vîrfurile plopilor mă leagănă deasupra cuiburilor de păsări". Numai fiinţa ce se abandonează unei reverii atotputernice poate dori să se legene, ca o supra-pasăre, pe cel mai înalt vîrf al celui mai înalt arbore.

*Legănatul vîrfului arborilor* este admirabil transpus în *tonalitatea sa cosmică* într-o pagină din *Jurnalul* lui Maurice de Guérin (p. 96). Sîntem în mai, florile copacilor s-au veştejit, fructele care, la capătul ramurilor, aspiră energia vitală, încep să capete formă. Atunci, „o generaţie fără de număr este atîrnată de ramurile tuturor arborilor... Toţi aceşti germeni, incalculabili în ceea ce priveşte numărul şi diversitatea lor, sînt aici, atîrnaţi între cer şi pămînt, în leagăn şi oferiţi vîntului care-i va legăna. Viitoarele păduri se leagănă, imperceptibile pentru pădurile vii. Natura se consacră în întregime uriaşei sale maternităţi". Să remarcăm că în această pagină anticul adagiu al maternităţii universale capătă o nuanţă nouă: cea a vieţii legănate o dată cu vîrful copacilor. Pădurea nu-i decît un leagăn. Nici un leagăn nu-i gol. Pădurea vie leagănă pădurea viitoare. Înţelegem aşadar că este vorba de aceeaşi mişcare, de mişcarea primordială a leagănului, care aduce fericirea ramurii, păsării, omului visător. În desăvîrşită continuitate citim o altă pagină de Maurice de Guérin (p. 87):

[1] Maurice DE GUÉRIN, *Morceaux choisis*, ed. Mercure de France, p. 228.

„Ramura înflorită, pasărea care se cațără pe ea spre a cînta sau a-și face cuibul, omul care privește ramura și pasărea, toți sînt pătrunși de același principiu, în diferite grade de perfecțiune". După cum se vede, unitatea se realizează prin contemplarea unei singure mișcări, a unei mișcări primordiale, legănatul. Să facem încă un pas și în loc să privim, haide să visăm: deasupra arborelui verde, mai înalți decît cel mai înalt vîrf, mai ușori decît pasărea cîntătoare, vom cunoaște perfecțiunea vieții aeriene.

VI

Astfel, arborele oferă multiple imagini pentru o psihologie a vieții verticale. Uneori, arborele nu este decît o simplă linie de rapel care trebuie să-l călăuzească pe visătorul aerian. Rilke, în *Catrenele valaisane*, marchează astfel linia esențială a unei epure verticale[1]:

Plop, la locu-i potrivit
ce-și opune verticala
lentei, robustei verdeți
care plat se desfășoară.

Simțim cu atît mai bine acțiunea verticală a contemplării arborelui cu cît acesta este mai izolat. S-ar părea că arborele izolat este singurul destin vertical al cîmpiei și al podișului:

Singur
...............
Impune viața-i uriașă și suverană
Cîmpiilor.[2]

[1] Renan a exprimat foarte bine această nevoie de verticală. *Patrice*, p. 52: „Multe peisaje nu au farmec decît prin clopotnița care le domină. Oare orașele noastre, atît de puțin poetice, ar fi suportabile, dacă deasupra vulgarelor acoperișuri nu s-ar înălța săgeata avîntată sau maiestuosul turn?"

[2] Verhaeren, *La multiple splendeur*, p. 88.

În alte poeme din *Livezi* (cf. p. 29), Rilke simte că arborele, în peisaj, este axul prin care visătorul trece în chipul cel mai normal de la terestru la aerian:

> Acolo se întîlnește ceea ce ne rămîne,
> ceea ce cîntărește greu și ceea ce ne hrănește
> cu trecerea vizibilă
> a tandreței infinite.

Nucul însuși, arborele rotund, arborele „întors spre toate zările", evocat de sufletul unui aerian,

> ... gustă
> întreaga boltă a cerului.[1]

Cînd timpul este frumos și liniștit, nenumărate frunze, nenumărate ramuri se umplu de emoție, tot așa cum într-o inimă inocentă se iscă infinite și impalpabile iubiri. Shelley a spus (citat de Rabbe, *Shelley*, 1887, p. 296): „În mișcarea frunzelor primăvăratice, în aerul albastru, se află o secretă corespondență cu propria noastră inimă". O imaginație analizată are avantajul de a putea trăi în toate detaliile ei această „secretă corespondență". Un cititor grăbit nu vede aici decît o temă uzată, el nu simpatizează, la modul shelleyan, cu această mișcare confuză și fericită a frunzișului primăvăratic, cu emoția primei frunze desfășurate care, ieri încă, era un mugure tare, o ființă venită din pămînt.

Arborele familiar, ființa fără chip, va căpăta seara, învăluindu-se într-o ceață ușoară, o calitate expresivă care, într-o tonalitate ștearsă, posedă o mare putere. Joachim Gasquet[2], visînd la amurg, într-o atmosferă calmă, după violența soarelui provensal, după lupta arzătoare dintre verde și auriu, scrie: „Carnea translucidă a lucrurilor aureolează și amestecă laolaltă aparențele. Dintre rădăcinile lor, ideea arborilor se evaporează. Ca un soare mai cast, luna luminează marea".

[1] RILKE, *Poèmes français*, p. 169.
[2] Joachim GASQUET, *Il y a une volupté dans la douleur*.

Un același elan vertical, un același travaliu al frumuseții cerului sînt trăite în această pagină de Paul Gadenne (*Siloé*, p. 369): „Acest arbore trăia revărsîndu-și toate puterile; avea un fel al lui de a pune stăpînire pe cer și de a chema întreaga natură să depună mărturie în jurul fervoarei sale. Descria, pentru a se urca spre văzduhul înalt și a-l cuceri, o mișcare de o superbă dezinvoltură, și trunchiul său mîndru și nerăbdător se împărțea în tot atîtea ramuri cît îi trebuiau pentru a absorbi hrana din aer și a o reda apoi în toată frumusețea ei. Vedeai cum se deschide deasupra lui, ca un buchet, coroana-i rotată pe măsura cerului..."

Și în timpul furtunii, o dată cu arborele, ca o antenă sensibilă, începe viața dramatică a cîmpiei. Găsim o observație de acest fel în *Triumful morții* de G. D'Annunzio (trad. fr., p. 40): „Vedeai cum micuțul copac se zbuciumă cu o mișcare aproape circulară, ca sub efortul unei mîini care ar fi vrut să-l smulgă din rădăcini. Timp de cîteva minute, priviră amîndoi această agitație furioasă care, în paloarea, pustietatea, inerta torpoare a cîmpiei căpăta aparența unei vieți conștiente... Suferința imaginară a copacului îi confrunta cu propria lor suferință".

Și poetul, într-o altă carte, imaginează o luptă a arborelui împotriva norilor:

> În jurul nostru, arbori ciudați se avîntau din pămînt, parcă spre a cuprinde cu brațele lor monstruoase norul delicat.
>
> Agil, norul fugea de teribila îmbrățișare, lăsînd în mîinile sălbaticului urmăritor lunecoase văluri aurii.[1]

Astfel, arborele chinuit de furtună, arborele zbuciumat, arborele pătimaș poate oferi imagini potrivite pentru toate pasiunile omenești. Nenumărate legende ne-au arătat copaci care sîngerează, copaci care plîng.

Uneori s-ar părea chiar că geamătul arborilor este mai aproape de sufletul nostru decît urletul îndepărtat al unui animal. Plînsetul său este mai înăbușit, durerea lui ne pare mai adîncă. Filosoful Jouffroy a spus în chipul cel mai simplu: „Cînd vedem un arbore pe un munte bătut de vînturi, nu putem rămîne nesimțitori: această priveliște ne amintește de om, de

[1] D'ANNUNZIO. *Poésie*. trad. fr. Hérelle. p. 265.

condiția lui dureroasă, de nenumărate idei triste". Tocmai simplitatea priveliștii emoționează imaginația.Impresia este profundă și totuși valoarea expresivă a arborelui ce se apleacă sub furtună este neînsemnată. Ființa noastră freamătă totuși, cuprinsă de o simpatie primordială. Prin această priveliște, înțelegem că durerea este în cosmos, că lupta este în *elemente*, că voințele ființelor sînt contrarii, că repaosul nu-i decît un bun efemer. Arborele care suferă reprezintă apogeul durerii universale.

## VII

Judecata noastră e superficială dacă vedem în toate aceste imagini ale arborelui care se zbuciumă și se liniștește, simpla manifestare a unui animism poetic. Criticii literari invocă prea adeseori, în *generalitatea* lui, un animism poetic care nu are sens decît cînd și-a găsit imaginile specifice. Trebuie ca poetul să știe să se ducă la sursa reveriilor actuale, la înseși principiile vieții în imagini. Urmărindu-l, ne vom da seama că *imaginile primordiale* nu sînt numeroase. Una dintre ele este cea a arborelui. El este modelul unei întregi serii de vise în care vedem cum copacul se constituie, cu trunchiul și ramurile sale.

De exemplu, cine n-a visat, în mijlocul cîmpului, cînd, în frigurosul octombrie, ard tulpinile și frunzele uscate ale cartofilor, la formele arborescente ale fumului? În locul țîșnirii de foc, în locul florii luminoase și sonore a flăcărilor ce izbucnesc din lemnul uscat, iată tufa, iată trunchiul, primele ramuri, apoi, în înaltul cerului, frunzele de palmier și volutele. Lent desfășurat, fumul urcă în aerul serii. Un copac imaterial, albastru, gri, crește văzînd cu ochii. O ușoară mireasmă moartă a străbătut noaptea... În fața noastră, ceva trăiește și moare, iar visele noastre nu au sfîrșit. Arborele de fum este la limita dintre mișcarea imaterială și mișcarea vie.

Din acest arbore însă prea desenat, prea oferit obligațiilor vederii colorate, un mare poet va face imaginea unui destin în care se revelează multiplele seducții ale unei *Einfühlung* aeriene:

> Către un aromat viitor de fum.
> Mă simțeam dusă, oferită și consumată.

Toată, toată făgăduită norilor fericiţi!
M-am văzut chiar acel copac vaporos
A cărui măreţie uşor nesigură
Se dăruie iubirii întinderii întregi.
Fiinţa imensă mă ia în stăpînire.[1]

Continuat în vis, arborele de fum umple cerul. Charles Ploix aminteşte că „în mitologia vedică.. calota de nori care învăluie pămîntul şi-l întunecă este asimilată unei plante uriaşe". Visătorul a văzut cum această calotă de nori se formează pe pămînt. Este coloana de fum ce urcă din vatra lui în fiecare seară. Ea se striveşte de bolta cerului şi se întinde ca un negru frunziş al arborelui crepuscular.

## VIII

Dacă te obişnuieşti să laşi să trăiască încet în tine marile imagini, să urmăreşti reveriile naturale, înţelegi mai bine filiaţia anumitor lucruri. Astfel, imaginaţia, studiată în principiul ei dinamic, va face ca tema *arborelui cosmologic*, în aparenţă atît de bizară, să pară mai naturală. Cum poate explica un Arbore alcătuirea unei Lumi? Cum poate produce un anume obiect un întreg univers?

Într-o epocă de pragmatism generalizat, totul era explicat prin conceptul de utilitate. Bonavia, după ce studiase ca botanist flora monumentelor mesopotamiene, pretindea[2] „că arborele sacru din Asiria este pur şi simplu o sinteză a plantelor venerate odinioară în acea ţară pentru foloasele lor: palmierul pentru curmale, viţa-de-vie pentru vin, pinul sau cedrul pentru lemnul de construcţie şi de ars în vatră, rodiul pentru tanin şi dulceţuri". Un asemenea conglomerat de utilităţi ar determina un concept al utilului, dar aceste utilităţi sînt cu totul insuficiente pentru a explica forţa originară a visului mitic, iar Goblet d'Alviella, fără să respingă cu totul teza lui Bonavia, vede în mod mai întemeiat în arborele sacru (p. 167)

[1] Paul VALÉRY, *La Jeune Parque, Poésies*, ed. 1942, p. 99.
[2] Goblet D'ALVIELLA, *La migration des symboles*, 1891, p. 166.

„fie simbolul vegetal al unei divinități puternice..., fie simulacrul unei plante mitice, precum stejarul înaripat pe care – conform unei tradiții feniciene raportate de Pherecyde de Syros – zeul suprem țesuse pămîntul, cerul înstelat și oceanul".

De Gubernatis studiază cu de-amănuntul miturile arborilor cosmogonici, ale arborilor antropogonici, ale arborilor ploii sau ai norilor, ale arborilor falici. Toate aceste mituri ne obișnuiesc să asociem imaginile reveriei noastre pe cele ale măreției și ale puterii. Nimic în ordinea visului nu interzice ca Pippala, arborele cosmogonic din *Rigveda* să fie vizitat de cele două păsări ale zilei și ale nopții, de soare și de lună, deși faptul acesta poate fi tulburător pentru o gîndire rațională și obiectivă. Arborele de ploaie atrage ploaia, produce ploaia, se asociază norului tunător: iată încă un efect al unei puteri specifice visului.

Ni se pare deci că studiile asupra imaginației actuale ne pot ajuta să regăsim principiile onirice ale anumitor mituri. Simbolurile se transmit atît de ușor pentru că ele cresc chiar pe terenul viselor. Adeseori viața activă le-ar contrazice, dar reveria le hrănește întruna. În decursul studiilor noastre asupra imaginilor primordiale, am văzut totdeauna că o imagine fundamentală trebuia, prin însăși dezvoltarea visului, să treacă la nivel cosmic. Arborele, ca toate temele unificate ale reveriei, va putea deci dobîndi, oarecum normal, o putere cosmogonică. Goblet d'Alviella, ascunzîndu-și cu greu uimirea, presimte această putere. El amintește următoarele: „caldeenii trebuie să fie trecuți printre popoarele care au văzut în univers un arbore ce avea cerul drept vîrf și pămîntul drept rădăcină sau drept trunchi". El arată că această concepție, pe care o găsește „infantilă", neștiind să-i vadă elanul imaginar, „pare să fi dispărut aproape, din timpurile cele mai îndepărtate în Mesopotamia", în fața unor sisteme cosmogonice mai rafinate. Puterea trece în munte. Dar – observație foarte ciudată – metaforele arborelui au o putere atît de fundamentală, încît – împotriva oricărei rațiuni – ele conferă propria lor viață imaginară muntelui sacru: „O, tu, care dai umbră, Stăpîne, tu care îți răspîndești umbra asupra acestui ținut, tu, munte măreț..." De asemenea citim în *Rigveda* (VII, 87, 2): „În abisul fără fund, regele Varuna a înălțat vîrful arborelui ceresc". S-ar părea că arborele ține între rădăcinile lui întregul pămînt și că înălțarea sa către cer are puterea de a sprijini lumea... Mai

găsim și următoarele: „Din ce copac au tăiat cerul și pămîntul?" Și Goblet d'Alviella răspunde (p. 195): „Este cînd arborele boltei înstelate, care are drept fructe pietre prețioase, cînd arborele boltei înnorate care-și proiectează rădăcinile sau ramurile pe bolta cerească, ca pe niște legături de nori prelungi și scămoși, cărora meteorologia populară din satele noastre le-a dat numele de copacii lui Abraham". Astfel, arborele puternic ajunge pînă la cer, rămîne aici, prelungindu-se la nesfîrșit. El devine însăși bolta cerească. Asemenea observație nu-i va uimi decît pe cei care ignoră că visul își trăiește mai curînd scopul decît mijloacele. Cînd reveria vegetală pune stăpînire pe un visător, ea îl închide în acea noapte din Iudeea în care Booz a văzut un stejar:

Care, ieșindu-i din pîntece, ajungea pînă la cerul albastru.

Cosmogonia prin arbore ne creează o impresie de noblețe. R. B. Anderson o exprimă foarte bine (*Mitologie scandinavă*, 1886, trad. fr., p. 34): „Frasinul Ygdrasil este una dintre cele mai nobile concepții care a intrat vreodată într-un sistem cosmogonic sau privitor la existența umană. Este, de fapt, marele copac al vieții, miraculos elaborat și întinzîndu-se peste întreg sistemul universului. Prin ramurile sale el dăruiește corpuri genului uman; își întinde rădăcinile de-a lungul tuturor luminilor și își risipește în cer brațele dătătoare de viață. Prin el este întreținută orice viață, chiar și cea a șerpilor, care-i devoră rădăcinile și încearcă să-l nimicească..." Urmărindu-i viața, înțelegi că poți visa că animalele „provin" din regnul vegetal, că arborele este cu adevărat „arborele lor genealogic"; „animalele mișcă în el și în jurul lui; fiecare specie își are locul și destinația sa" (p. 54). Vulturul, șoimul, veverița nu sînt singurele animale ce se bucură de binefacerile lui; patru mînji se hrănesc cu mugurii lui, iar R. B. Anderson spune, în concluzie, la pagina 53: „Caracterul particular al mitului lui Ygdrasil constă în economia mijloacelor sale de expresie. Cît de frumos este un mare arbore! Ramurile lui, care se întind pînă departe, trunchiul lui acoperit de mușchi, rădăcinile lui adînci ne amintesc de infinitul timpului: el a văzut scurgîndu-se secole după secole, înainte ca noi să ne fi născut"; iar la pagina 55: „Ca să-l înțelegi, îți trebuie un suflet infinit; nici un penel nu-l poate picta, nici o culoare nu-l poate reprezenta. Nimic nu-i liniștit, nimic nu este repaos; totul este activitate. Este lumea

întreagă. Şi nu poate fi înţeles decît de spiritul omului, de sufletul poetului simbolizat fiind de fluxul neîncetat al limbajului. Nu-i o temă pentru pictor şi pentru sculptor, ci una pentru poet. Ygdrasil este arborele experienţei poetice a rasei gotice". Cum s-ar putea spune mai bine că mitul nu capătă viaţă numai prin imagini vizuale şi că el poate manifesta o imaginaţie nemijlocit vorbitoare?

Uneori o imaginaţie mult prea plină de fantezie facilă regăseşte, fără măcar a bănui, fără a vrea, cîteva trăsături ale arborelui antropogonic, ale arborelui vieţii care produce fiinţe omeneşti. Astfel, Saintine relatează următorul vis[1]: „La depărtare de cîţiva paşi se înălţa un copac uriaş, strălucind ca şi ceilalţi copaci, dar fiind diferit de ei prin tecile gigantice ce atîrnau pînă la pămînt. M-am apropiat, am desfăcut una şi, pe pergamentul satinat al tecii am găsit, spre marea mea uimire, despărţite una de cealaltă printr-un mic perete, graţios ghemuite, şi aşezate rînduri-rînduri ca nişte boabe de fasole în teaca lor, da, am găsit... îţi dau oricît dacă ghiceşti... nişte femei, dragă prietene, nişte tinere şi fermecătoare femei... Şi în timp ce mă retrăgeam, uluit şi aproape înspăimîntat de acea miraculoasă descoperire, toate tecile înclinate pînă la pămînt s-au deschis singure... prin dehiscenţă, cum spunem noi, botaniştii: frumoasele fructe ale copacului fermecat, desprinzîndu-se din învelişul lor, aruncate în dreapta şi-n stînga, săltară în timp ce cădeau, asemenea boabelor de balsamină atunci cînd se sparge capsula care le conţine".

O legendă, reprodusă de Gubernatis (*loc. cit.*, p. 18), spune că *arborele lui Adam* îşi are rădăcinile în infern şi ramurile în cer.[2] Dar cel ce visează arborele vertical nu va avea nevoie de această legendă pentru a înţelege caracterul oniric natural al admirabilelor versuri în care La Fontaine ne vorbeşte despre stejar:

Al cărui creştet se învecina cu cerul
Şi ale cărui rădăcini pătrundeau în împărăţia morţilor.

Această imagine mărită nu este oare, în ordinea imaginaţiei dinamice, o imagine naturală?

1 X.-B. Saintine, *La Seconde vie*, 1864, pp. 81-82. Psihanaliştii vor înţelege cu uşurinţă sensul visului acestui inocent botanist.

2 Cf. Vergiliu, *Géorgiques*, II, 291, trad. fr.

Fără îndoială, pentru a explica imaginea fabulistului mulți vor face trimiteri la cultura antică. Dar acesta nu-i un motiv convingător pentru a subestima reveria personală. S-ar părea că, dăruindu-ne cunoașterea miturilor străvechi ce seamănă cu anumite teme ale reveriilor noastre, cultura ne dă *permisiunea de a visa.* Visînd arborele uriaș, arborele lumii, arborele care se hrănește cu întreg pămîntul, arborele care vorbește tuturor vînturilor, arborele care poartă stelele... nu eram numai un simplu visător, o iluzie vie. Nebunia mea este un vis străvechi. În mine visează deci o forță visătoare, o forță care a visat odinioară, în timpuri foarte îndepărtate, și care, în această noapte, renaște într-o imaginație disponibilă. *De te fabula narratur.* Prin cunoașterea miturilor, anumite reverii, atît de ciudate, se declară obiective. Ele leagă între ele sufletele așa cum conceptele leagă între ele spiritele. Prin ele imaginațiile pot fi clasificate tot astfel cum inteligențele pot fi clasificate prin idei. Nu putem explica totul doar prin asociația ideilor și asociația formelor. Trebuie să studiem și asociația viselor. În privința aceasta, cunoașterea miturilor trebuie să fie o reacție salutară împotriva explicațiilor clasice ale poeziei, și trebuie să ne mirăm că nu este inclus nici un studiu cu adevărat serios al mitologiei în educația din vremea noastră.

Astfel, după lectura miturilor arborelui cosmogonic, s-ar părea că trebuie să citim cu sporită simpatie anumite pagini din *Siloe* de Paul Gadenne, în care se face apologia imaginației arborelui. Iată, de exemplu, o meditație în fața unui nuc uriaș: „Era o ființă imensă și profundă, care lucrase pămîntul, an după an, cu toate rădăcinile, și care lucrase și cerul, și care țesuse din pămînt și din cer această substanță de nezdruncinat, și înnodase aceste noduri împotriva cărora orice sabie ar fi fost neputincioasă. Avea un asemenea elan, mișcarea ramurilor sale era atît de nobilă și țintea atît de sus, încît te silea să intri în ritmul lui, să-l urmărești cu ochii pînă în vîrf..." (p. 250). Iar visătorul, „lipit cu totul de copac, spate la spate, piept la piept..., simți cum trece în trupu-i ceva din gîndirea, din forța ce însuflețeau uriașa, miraculoasa ființă" (p. 251).

## IX

Un vegetalism imaginar, cînd este trăit în intimitatea lui, poate să prezinte ciudate inversiuni. În loc să trăiască leneş imaginea obiectivă a unui arbore pe care soarele primăvăratic îl face să renască, iar vîntul de toamnă îl desfrunzeşte, vegetalismul pasionat imaginează diferitele anotimpuri, ca pe nişte forţe vegetale primitive. El trăieşte reveria unui arbore *care produce anotimpurile*, care ordonă întregii păduri să înmugurească, îşi dăruieşte seva întregii naturi, cheamă vînturile, sileşte soarele să se trezească mai devreme spre a auri tinerele frunzişuri, pe scurt, el trăieşte visul unui arbore care îşi reînnoieşte întruna puterea cosmogonică. A trăi dinlăuntru creşterea vegetală înseamnă a simţi în tot universul aceeaşi forţă arborescentă, înseamnă a forma în sine o conştiinţă de hamadryadă imperioasă care totalizează întreaga voinţă de putere vegetală a unei lumi infinite. Trebuie să înţelegem că pentru o viaţă hotărît mitică *nu există zei subalterni*. Cine trăieşte starea de hamadryadă porunceşte, cu voinţa intimă a unui stejar, întregului univers, proiectînd *universul vegetal*. Pentru o asemenea reverie, arborele cosmogonic nu este deci o figură mai mult sau mai puţin simbolică în cadrul căreia ar putea fi grupate cîteva imagini particulare. El este *imaginea primă*, imaginea activă care le produce pe toate celelalte.

Ni se va spune că, prin mijlocirea unui paradox facil, confruntăm indiciul şi cauza; ni se va spune că botanistul de Candolle, în momentele sale de fantezie florală, se mulţumea să planteze în grădină „un orologiu din flori". Fiecare plantă îşi deschidea corola la o oră anumită, ascultînd de chemările regulate ale soarelui. Să credem deci că sclavul este stăpîn şi că brazda de flori porunceşte luminii? Acesta ar fi argumentul batjocoritor al raţionaliştilor. Dar visul nu e comandat de raţiune. Cu cît raţiunea se opune mai mult unui vis, cu atît visul îşi aprofundează imaginile. Cînd reveria se consacră cu adevărat şi din răsputeri unei imagini adorate, această imagine reglementează totul. Atunci absurdul are o lege. Atîta vreme cît judecăm visul din exterior, nu-i recunoaştem decît caracterul absurd şi dezlînat, uşor de imitat în opere care nu sînt decît parodii ale vieţii onirice. Visul este explicat atunci prin coşmar, fără a se vedea că acesta din urmă este o boală a visului.

ruptura și dezorganizarea forțelor onirice, amestecul inform de materii onirice elementare. Dar visul, dar reveria conferă ființei noastre, dimpotrivă, o fericită unitate. Viața vegetală, dacă există în noi, ne dă liniștea ritmului lent, ne dăruiește marele său ritm liniștit. Arborele este ființa marelui ritm, adevărata ființă a ritmului anual. El este cel mai net, cel mai exact, cel mai sigur, cel mai bogat, cel mai exuberant în manifestările sale ritmice. Vegetația nu știe ce-i contradicția. Norii pot contrazice soarele solstițiului. Dar nici o furtună nu poate împiedica arborele să înverzească atunci cînd i-a sosit ceasul. Dacă ne educăm poetic visînd la un fitomorfism, la un xilomorfism, vom înțelege, în sensul lor cel mai propriu, declarații ca acelea ale lui D. H. Lawrence (*Fantezia inconștientului*, trad. fr., p. 113). După ce a citat o frază „dintr-o carte acum demodată, *Creanga de aur*", și anume: „Arianul primitiv a crezut, fără îndoială, că soarele era periodic întinerit prin focul stejarului sacru", Lawrence adaugă: „Într-adevăr, este focul care se află în Arborele Vieții. Adică este viața însăși". Astfel încît trebuie să citim: „Arianul primitiv a crezut, fără îndoială, că soarele era periodic întinerit de acțiunea vieții..." Nu viața se trage din soare, ci emanația vieții însăși, adică toate plantele și creaturile vii hrănesc soarele.

De asemenea, mergînd pînă la capătul viselor, încredințîndu-ne cu întreaga noastră ființă unei forțe onirice specifice lumii vegetale, vom înțelege mai bine legenda arborilor-calendar. Să nu amintim aici decît de un singur exemplu. Terrien de la Couperie citează o tradiție chinezească[1] „în care este vorba despre o plantă miraculoasă, despre o teacă ce creștea în fiecare zi pînă la ziua de 15 a lunii; apoi cădea zilnic cîte una, pînă la data de 30 a aceleiași luni". Prin precizările excesive pe care le face, o asemenea legendă își manifestă limpede voința de a înscrie ziua însăși între activitățile vegetale. Adevăratul ei sens îl vom vedea dacă vom visa cu adevărat puterea mugurelui, dacă în fiecare dimineață ne vom duce să vedem în grădină sau de-a lungul șirului de arbuști un mugure, același mugure, și dacă îi vom măsura activitatea dintr-o zi. Iar cînd o floare se va deschide, cînd mărul își va revărsa lumina, propria-i lumină, albă și roz, vom ști că un singur arbore este un întreg univers.

[1] Goblet D'ALVIELLA, *loc. cit.*, p. 193.

## CAPITOLUL XI

# *Vîntul*

Nu sînt nici marea, nici roşul soare,
Nu sînt nici vîntul ce rîde ca o fată,
Şi nici imensul vînt ce se întăreşte, nici vîntul ce ne biciuie,
Nici spiritul ce-şi biciuieşte-ntruna propriul trup
Pînă la spaima morţii.

(WALT WHITMAN, *Fire de iarbă. Cîntul stindardului din zori*, trad. Bazalgette, t. II, p. 15).

I

Dacă ne referim pe dată la imaginea extrem dinamică a aerului violent, într-un cosmos al furtunii, vedem acumulîndu-se impresii de o mare precizie psihologică. S-ar părea că vidul imens, întîlnind pe dată o acţiune, devine o imagine cu deosebire precisă a mîniei cosmice. Am putea spune că vîntul furios este simbolul *mîniei pure*, a mîniei fără obiect, fără pretext. Marii scriitori ai furtunii, precum J. Conrad (*Vijelia, Furtuna*), au avut o predilecţie pentru furtuna venită pe neaşteptate, tragedie fizică fără vreo cauză. Treptat, clişeul a uzat imaginea: vorbim despre furia elementelor naturii, dar fără să trăim elementara lor energie. Pădurea şi marea răscolire de furtună împovărează uneori marea imagine dinamică simplă a uraganului. Prin aerul violent vom putea înţelege furia elementară, cea care este mişcare şi numai mişcare. Vom găsi aici imagini foarte importante, în care se unesc *voinţa* şi *imaginaţia*. Pe de o parte, o voinţă puternică ce nu-i legată de nimic şi, pe de altă parte, o imaginaţie fără *nici* o figură se sprijină una pe cealaltă. Trăind dinlăuntru imaginile uraganului, înţelegi ce este voinţa furioasă şi zadarnică. Vîntul, în excesul său, este mînia de pretutindeni şi de nicăieri, care se naşte şi renaşte de la sine, care se răsuceşte şi se răstoarnă. Vîntul ameninţă şi urlă, dar nu capătă formă decît dacă întîlneşte în calea-i praf: vizibil, devine un lucru insignifiant şi jalnic. Puterea lui asupra imaginaţiei nu se exercită decît printr-o participare esenţialmente dinamică; imaginile lui figurate l-ar înfăţişa mai curînd ca pe ceva derizoriu.

Vom vedea numeroase exemple de participare esenţialmente dinamică în operele lui Jacob Boehme şi William Blake.

Alături de expresii în care, rînd pe rînd, mînia este în foc, în fiere, întîlnim, la Boehme, imagini în care visătorul vede cum capătă formă mînia cerului în „furioasa regiune a stelelor“[1].

Dacă-i urmăm în travaliul lor imaginar pe marii visători ai cosmogoniei, surprindem adeseori o adevărată valorizare a mîniei. O mînie inițială este o voință primă. Ea *atacă* opera pe care urmează să o facă. Şi prima ființă creată de această *mînie creatoare* este un *vîrtej*. Obiectul prim al unui *homo faber* dinamizat de mînie este un *vortex*.

Alături de vîrtejul imaginat de un intelectual placid ca Descartes, este interesant să participăm prin imaginația dinamică la vîrtejul mînios şi creator al unui Blake. Imaginea este la început lipsită de intensitate[2]: „Fiii lui Urizen lucrează tot aici, şi aici se văd morile din Theotormon; ei nu sînt aici decît spre a pune în mişcare forța creatoare. Conform lecțiilor imaginației dinamice, aflăm explicația acestei imagini care rămîne obscură în domeniul formelor, căci de îndată ce poetul vorbeşte despre morile din Theotormon, vîrtejurile cuprind cerul, răscolindu-l. În domeniul imaginarului este cu putință ca moara să pună în mişcare vînturile. Cititorul care refuză această răsturnare a funcțiilor nu respectă principiile onirismului. El poate neîndoielnic să înțeleagă o *realitate*, dar cum ar putea înțelege o *creație*? O creație trebuie imaginată. Şi cum să o imaginezi cînd ignori legile fundamentale ale *imaginarului*?

Imaginația, pusă în mişcare prin pretextul morii, se propagă deci în univers: acele vîrtejuri sînt, spune Blake, „golurile înstelate ale nopții, adîncurile şi cavernele pămîntului“. „Morile sînt oceane, nori şi valuri furioase şi de nepotolit. Aici sînt create stelele şi sînt plantate semințele tuturor lucrurilor; şi tot aici soarele şi luna îşi dobîndesc menirea lor bine determinată.“ Vîrtejul cosmogonic, furtuna creatoare, vîntul mînios şi creator nu sînt sesizate în acțiunea lor geometrică, ci ca elemente dătătoare de putere. Nimic nu mai poate opri mişcarea în vîrtej. În imaginația dinamică totul se însuflețeşte, nimic nu se opreşte. Mişcarea creează ființa, aerul străbătut de vîrtejuri creează stelele, strigătul dăruieşte imagini,

[1] Jacob BOEHME, *Des trois principes de l'essence divine*, trad. fr., făcută de Filosoful necunoscut, 1802, t. II, p. 149.

[2] William BLAKE, *Deuxième livre prophétique*, trad. fr., Berger, p. 133.

strigătul dăruiește vorbirea, gîndirea. Prin mijlocirea mîniei, lumea este creată ca o provocare. Mînia instituie ființa dinamică. Mînia este actul prin care totul începe. Oricît de prudentă ar fi o acțiune, oricît de insidioasă s-ar vrea, ea trebuie mai întîi să depășească un mic prag al mîniei. Mînia este un acid fără de care nici o impresie nu-și lasă urma pe ființa noastră, ea determină impresia activă.

Citind anumite pagini din *Corabia* de Elémir Bourges, ai spune și că vuietul vînturilor mînioase produce nemijlocit monștrii aerului. Îl auzim cum țipă „sub roata de fier a tunetului". În furtună, „Gorgona se multiplică prin apariții aeriene, monstruoase imagini ale ei înseși", într-un fel de miraj sonor care *proiectează* spaima în cele patru colțuri ale cerului. Vîntul rece din nord, cu vuiet puternic, multiplică boturile monștrilor zburători. Pentru Elémir Bourges, meduza este o pasăre a furtunilor. Este un cap care zboară, „asemenea unei ciudate păsări". Păsările sinistre, departe de orice amintire a unei științe augurale, cum le înțelegem noi în reveriile noastre triste, nu se nasc oare din strigătele ascuțite ale vîntului? Este mai dramatic să auzi decît să vezi.

În reveria furtunii, nu ochiul oferă imaginile, ci *urechea uimită*. Noi participăm de-a dreptul la drama aerului violent. Priveliștile pămîntului vor hrăni, desigur, această oroare sonoră. Astfel, în *Corabia (loc. cit.*, p. 73), strigătul născut în aer adună fum și umbre: „Un munte de aburi năpădește adîncurile cerului. Se ivesc mai întîi geludele cu pene de aramă, arătări hîde care n-au oase și seamănă cu cenușa... Un vîrtej de aripi de fier, de coame, de ochi scînteietori umple norul care se înfierbîntă". Cîteva pagini mai jos (p. 75), Elémir Bourges vorbește și de „lupoaice înaripate, gelude, harpii, stymphalide". Se adună astfel, în vîrtejurile uraganului, ființe monstruoase și discordante. Dar dacă urmărim producerea acestor ființe imaginare, vedem curînd că forța care le creează este un strigăt de mînie. Și nu un strigăt ce iese din gîtlejul unui animal, ci strigătul unei furtuni. *Uranida* este mai întîi imensul zgomot al vînturilor mînioase. Urmărind geneza acestora în povestirile cosmologice, asistăm la constituirea unei cosmologii a strigătului, adică a unei cosmologii care adună ființa în jurul unui strigăt. Strigătul este prima realitate verbală și totodată prima realitate cosmogonică.

Putem întîlni exemple în care visele alcătuiesc imagini în jurul unui zgomot, al unui strigăt: cum ar putea avea un sens frecventa imagine a „viselor înaripate", dacă omul nu ar fi trăit anxietatea suscitată de „șuieratul vîntului"? Într-o rapidă elipsă, Victor Hugo scrie: „Vîntul se aseamănă cu o viperă" (*Legenda secolelor.* Țăranii de pe malul mării). În numeroase folcloruri putem surprinde contaminarea dintre imaginile vîntului și cele ale șarpelui. În Abisinia, spune Griaule[1], este interzis să fluieri noaptea, „căci poți atrage astfel șerpii și demonii". Prin însuși faptul că demonii sînt numiți alături de șerpi, prescripția capătă și rezonanțe cosmice. Această sugestie va fi acceptată dacă apropiem de interdicția abisiniană și alte interdicții: la iacuți[2] e interzis să „fluieri în munți, tulburînd astfel odihna vînturilor care dorm". De asemenea, „canacii fluieră sau nu fluieră în funcție de perioadele anului cînd alizeele trebuie chemate sau, dimpotrivă, oamenii trebuie să se teamă de ele". Asemenea legende ne situează în însuși centrul activității imaginare. Putem spune sub forma unei axiome observația: există o activitate a imaginației atunci cînd există o tendință de trecere spre nivelul cosmic. Reveriile valorizate nu se formează în viața de zi cu zi. Primitivul se teme mai mult de lume decît de obiect. Spaima cosmică se poate realiza apoi printr-un obiect particular, dar mai întîi spaima există într-un univers al anxietății, înaintea oricărui obiect desemnat. Omul care visează, omul care ascultă se cutremură de teamă auzind șuieratul violent al vîtului... Abisinianul poate fluiera în timpul zilei. Lumina zilei a risipit spaimele nocturne. Șerpii și demonii și-au pierdut puterea.

În aceste condiții, dacă ar trebui să facem o fenomenologie a strigătului, respectînd ierarhia imaginarului, ar trebui să pornim de la o fenomenologie a furtunii. Am căuta apoi să apropiem de ea o fenomenologie a strigătului animal. Am fi de altminteri foarte uimiți de caracterul inert al vocilor animale. Imaginația vocilor nu ascultă decît marile voci naturale. Vom avea atunci, pînă la detaliu, dovada că vîntul care șuieră se află în prim-planul fenomenologiei strigătului. Vîntul strigă oarecum înainte de animal, haitele vîntului urlă înainte de haitele

[1] GRIAULE. *Jeux et divertissements abyssins.* p. 21.
[2] André SCHEFFNER. *Origine des instruments de musique.* p. 233.

de cîini, tunetul mormăie înaintea ursului. Un mare visător în stare de veghe ca William Blake ştie asta[1]:

Behăit, lătrat, muget, răcnet:
Sînt valuri care biciuie malul cerului.

Laforgue, de asemenea, aude cum „behăie" „toate Walkiriile vîntului"[2]. Djinii lui Victor Hugo sînt „vedeniile" „cuiva care ascultă".

S-ar putea cita multe poeme în care furtuna este forţa primă, vocea primă. Ce ar mai fi Ossian fără viaţa furtunilor sale? Şi oare nu prin simpatie cu furtuna sînt atît de vii, pentru atîtea suflete, cînturile lui Ossian?[3]

Să asculţi furtuna cu sufletul înfiorat înseamnă, rînd pe rînd – sau în acelaşi timp – să intri în stare de comuniune, prin Spaimă şi Mînie, cu un univers dezlănţuit. În frumoasa-i teză despre Maurice de Guérin, Decahors a notat această ciudată atitudine prin care imaginaţia noastră, în faţa furtunii, suscită drama de care se teme, „sufletul şi natura înfruntîndu-se din toate puterile". În această confruntare, o fiinţă blîndă ca Maurice de Guérin e cuprins de impresii de mînie creatoare (*Pagini alese, loc. cit.*, p. 247): „Cînd gust această stare specială de plăcută mînie, nu-mi pot compara gîndirea (ceea ce e aproape o nebunie) decît cu un cer în flăcări care freamătă la orizont între două lumi". Este o mînie foarte aeriană, ce nu va frînge nimic pe pămînt, dar care cutremură o fiinţă în fibra-i cea mai intimă în afara oricărui motiv de mînie.

În sumbra reverie intitulată de Edgar Poe *Tăcere*, putem desluşi un resentiment care, în loc să se răzbune pe apă, ca într-un complex al lui Xerxes, s-ar răzbuna pe aer. Am putea deci vorbi de un *Xerxes al aerului* (trad. Baudelaire, p. 273): „Atunci blestemai elementele cu blestemul urgiei; şi o înspăimîntătoare furtună se iscă în cerul atît de liniştit cu o clipă mai înainte. Şi cerul păli de violenţa furtunii..."

„Blestemului urgiei" îi urmează curînd, în povestirea lui Poe, blestemul tăcerii, dar însăşi această dialectică pune în

[1] Blake, *Deuxiemes livres prophétiques*, trad. fr.
[2] Jules Laforgue, *Oeuvres complètes*, t. II, p. 152.
[3] Cf. de Senancour, *Obermann*, p. 326.

evidenţă dorinţa visătorului aerian de a fi stăpîn peste furtuni. El porunceşte vînturilor, le asmute şi le cheamă înapoi. Tumultul şi tăcerea sînt două forme foarte caracteristice ale voinţei de putere la Edgar Poe.

II

Toate fazele vîntului îşi au psihologia lor. Vîntul se irită şi se descurajează. Strigă şi se vaită. Trece de la violenţă la bocet. Înseşi caracteristicile suflului discontinuu şi inutil pot crea imaginea unei melancolii anxioase foarte diferite de melancolia care copleşeşte fiinţa. Vom vedea această nuanţă într-o pagină de D'Annunzio[1]: „Şi vîntul era ca o părere de rău pentru ceea ce nu mai este, ca neliniştea creaturilor încă nealcătuite, încărcat de amintiri, umflat de profeţii, făcut din suflete sfîşiate şi din aripi inutile".

Vom regăsi aceleaşi impresii de viaţă înverşunată şi dureroasă în versetele pe care Saint-Pol Roux le consacră „Misterului vîntului"[2]. Într-o cosmicitate excesivă pentru că e rău pregătită, poetul iscă vîntul dintr-un vis al Pămîntului: „Cînd dorinţele de viitor sau părerile de rău ale amintirii se trezesc într-o parte oarecare a acestui craniu gigant care este Globul, se stîrneşte vîntul". Apoi, ca şi cum visul pămîntului ar trebui să se zbuciume în sufluri contrarii, poetul evocă toate antinomiile vîntului: „Văzduhul este alcătuit din suflete risipite, în expectativă sau în iremediabil exil în raport cu materia, a cărei mişcare felurită inspiră ramuri, văluri şi nori". Pentru poetul breton, fiecare suflare de aer este însufleţită, este o zdreanţă de aer care a trăit odinioară, un ţesut aerian care va înveşmînta un suflet. Un alt breton, într-un poem admirabil limitat la nucleul poetic al impresiilor, scrie[3]:

Există cineva
În vînt.

[1] G. D'ANNUNZIO, *Contemplation de la Mort*, trad. fr., p. 116.
[2] Saint-Pol ROUX, *La Rose et les épines du Chemin*, p. 111.
[3] GUILLÉVIC, *Terraqué*, p. 71.

Poemul lui Saint-Pol Roux continuă reveria amintirii şi reveria voinţei de a trăi: „Teoreticiene fie ale devenirii, fie ale redevenirii, aceste suflete, trecute sau prezente, unele urmînd să se nască şi celelalte pămînteşte moarte, îşi aţîţă potenţialitatea către fosta sau viitoarea bucurie de a trăi, impersoane în căutarea unei valori sesizabile; atunci cavalcade se dezlănţuie cu înfruntări în care se smulg şi se zdrobesc oasele şi pielea ambiţiei lor, căţărîndu-se pe munţi, inundînd văile cu o ameţitoare nerăbdare de a fi.

E vîntul care trece".

III

Pagina lui Saint-Pol Roux suferă, fără îndoială, de excesul de imagini caracteristic simbolismului, dar ea este sincer visată în sensul animismului violent al vîntului, animism divizat, opresat, bruscat, care creează o mulţime de fiinţe într-o furtună. Poetul, parcă în mod inconştient, a regăsit în stanţele sale nucleul oniric al unor numeroase legende. Cum să nu recunoaştem aici, într-adevăr, fie şi numai în mişcarea sa, tema *vînătorii infernale*, a cavalcadei invizibile şi violente, ce nu cunoaşte niciodată odihna? Această temă ni se poate impune fără a ne fi pregătit în vederea ei, pentru că vînătoarea infernală este o reverie naturală şi mai puţin o tradiţie. Am da-o drept exemplu pentru a propune noţiunea de *poveste naturală*; ea este *povestea naturală* a vîntului care urlă, a vîntului cu nenumărate voci, voci care plîng şi voci agresive. Povestea vînătorii infernale nu este o poveste a vizibilului. Este povestea vîntului. Ménéchet[1] aminteşte legendele din ţinutul Walles, care vorbesc despre „cîinii din infern, numiţi uneori şi cîinii din cer... Adeseori pot fi auziţi cum aleargă după vînat prin văzduh... Unii spun că aceste animale sînt albe şi au urechile roşii; alţii pretind, dimpotrivă, că sînt negre. Sînt poate asemenea cameleonului care, ca şi ei, se hrăneşte cu aer".

[1] Citat de Collin DE PLANCY, *Dictionnaire infernal*, articolul *Chien*.

Colin de Plancy amintește și legenda arabă privitoare la felul cum a fost creat calul (*loc. cit.*, articolul „Cal"): „Cînd Dumnezeu s-a hotărît să creeze calul, a chemat vîntul din miazăzi și i-a spus: «Vreau să scot dinlăuntrul tău o nouă făptură, condensează-te, renunțînd la fluiditatea ta». Și vîntul i se supuse. Atunci Dumnezeu luă în palmă o părticică din acest element, suflă deasupra și așa se ivi calul"[1]. Putem vedea în multe alte povestiri mai puțin pitorești, dar în fond mai onirice, crearea calului din vînt. Ne vom da seama că nu atît caracterele formale, cît caracterele dinamice sînt creatoare. Astfel, Schwartz vorbește despre vînătoarea norilor (*Wolkenjagd*) și am putea crede că formele inspiratoare sînt tocmai norii. Dar citind mai atent documentele reunite de Schwartz, ne dăm seama că visătorul este inspirat de dinamica furtunii. E vorba de vînătoarea uraganului (*Gewitterjagd*).[2] Schwartz relatează multe alte imagini în care vînturile participă la o bătălie. Ciudată bătălie, prin care se manifestă adeseori o acțiune viguroasă, dar *fără obiect* (p. 78). Putem totuși vedea în ea, așa cum vede mitologia naturalistă[3], un episod al luptei dintre noapte și lumină. Bătălia norilor împotriva cerului este atunci prezentă precum asaltul giganților împotriva zeilor olimpici.

Gerhardt Hauptmann (*Clopotul scufundat*, trad. fr. Ferdinand Gérold, p. 174) a încercat, de asemenea, să realizeze sinteza dintre norul amenințător și vuietul vîntului: „În văgăuni și prăpastii se adună spiriduși negri, gata să-și înceapă vînătoarea sălbatică. Curînd, lătratul haitei îți va izbi urechile... Uriașii cețurilor construiesc, în văzduhul luminos, burguri întunecate de nori, turnuri amenințătoare și ziduri înfricoșătoare și, încet-încet, se apropie de muntele tău, spre a te strivi".

[1] Delfinul din *Henric al V-lea* de SHAKESPEARE (actul III, scena VII) îi vorbește astfel rîndașului său: „Cînd îl încalec, plutesc, sînt un șoim: despică aerul; pămîntul cîntă cînd el îl atinge, copita lui e mai armonioasă decît fluierul lui Hermes... E făcut din aer pur și din foc, iar elementele grele, pămîntul și apa nu apar în el decît atunci cînd, liniștit, așteaptă răbdător să-l încalece stăpînul". Cele patru elemente sînt astfel necesare pentru „explicarea" calului în domeniul imaginarului.

[2] F. L. W. SCHWARTZ, *Wolken und Wind, Blitz und Donner*, Berlin, 1879, cf. pp. 52-153.

[3] Cf. Charles PLOIX, *Le surnaturel dans les contes populaires*, 1891, p. 41.

Imaginilor vînătorii infernale, Schwartz le asociază imaginea „vînătorițelor cu plete din șerpi". Analiza „imaginară" a noțiunii de Erynii poate porni de la această apropiere. Această analiză trebuie să cuprindă imaginea în formarea ei, în minimul ei de trăsături – și firește ignorînd toate variantele tradiției –, cînd furia dezlănțuită nu-i încă decît un vînt furios. Ce urmărește ea? Ce urmărește vîntul? E o întrebare lipsită de sens pentru imaginația pur dinamică a furiei. Un autor pune în gura lui Oreste următoarele cuvinte: „Voi nu le vedeți... dar eu le văd... mă urmăresc". Ca și vînătoarea infernală, Erynia este totodată elementul care urmărește și elementul urmărit. Și această sinteză, realizată într-o imagine dinamică primă. Ajunge foarte departe. S-ar părea că ea poate totaliza remușcarea și răzbunarea, într-atît de mare este nefericirea vîntului.

## IV

Ambivalența vîntului, care este blîndețe și violență, puritate și delir, poate fi extrem de bine arătată dacă retrăim, împreună cu Shelley, dubla sa ardoare destructivă și dătătoare de viață[1]:

O, sălbatic vînt de apus, răsuflare a toamnei
..................................................................................
Suflet sălbatic ce te miști prin tot văzduhul,
O, distrugătorule și dătătorule de viață, ascultă, o, ascultă!
O, irezistibilule! – Dacă măcar
Aș putea fi iarăși ce eram în copilărie.

Tovarăș de hoinăreală cu tine prin spațiu,
Atunci cînd a-ți întrece viteza cerească
Abia de părea o nebunie, niciodată nu m-aș fi zbuciumat.
Niciodată nu te-aș fi implorat cum fac în nefericirea-mi.
O! înalță-mă ca pe un val, ca pe o frunză, ca pe un nor.
Mă prăbușesc peste spinii vieții! Sîngerez!

[1] SHELLEY. *Ode au Vent d'ouest*. trad. fr. Chevrillon. *Études anglaises*. 1901. p. 108.

Povara prea grea a orelor a paralizat, a încovoiat
O fiinţă ce-ţi semăna prea mult, răzvrătită, iute şi mîndră.

Fă din mine lira ta, fă-mă să cînt precum pădurea!
Şi chiar dacă frunzele mele vor cădea precum ale tale
Tumultul puternicelor tale armonii
Va scoate din mine, ca şi din ea, o muzică profundă, autumnală
Blîndă şi totodată tristă. Suflet arzător,
Fii sufletul meu! fii eu însumi, o, Năvalnicule.

Vom întîlni aceeaşi vitalitate a vîntului care suflă într-un poem de Pierre Guéguen (*Jocuri cosmice*. „Pe munte"):

Vîntul de apus cu trupu-i mare şi înspăimîntător
Mă pipăia cu degete năvalnice.
Îşi lipea gura de gura mea
Şi-mi insufla sufletu-i sălbatic.

Comentînd *Odă Vîntului de apus*, Cazamian subliniază faptul că există în poetica lui Shelley „prodigioasa intuiţie a legăturilor profunde dintre marile forţe fizice şi viaţa omenească". Chevrillon spune şi el: „Shelley vede pretutindeni sufletul în mişcare" (*loc. cit.*, p. 111). Dar pretutindeni sufletul înnoit al lumii prin inspiraţia poetului are o individualitate profundă. Rafala de vînt este sălbatică şi pură. Ea moare şi renaşte. Iar poetul urmează însăşi viaţa suflului cosmic. Prin vîntul de apus, el respiră un suflet oceanic, un suflet neîntinat de vreo atingere pămîntească. Iar viaţa este atît de mare, încît toamna însăşi are un viitor.

Mai trebuie oare să remarcăm că, pentru imaginaţie, originea vîntului este mai importantă decît scopul lui? Un raţionalist va surîde cînd va citi, în *Poeme în proză* de Renée Vivien, poemul: *Cele patru vînturi*. Va fi mirat cînd vîntul din nord îi spune visătorului: „Lasă-mă să te duc spre ţinuturile înzăpezite"[1], iar vîntul din sud: „Lasă-mă să te duc spre azur". El va crede că vîntul de apus poate să ne facă să călătorim spre Orient. Dar visul ignoră această „orientare" savantă. El dă vîntului din nord, lui Boreu, rege al Vînturilor, după cum spune Pindar, toate puterile unui dincolo hiperborean. Şi, de

[1] Renée VIVIEN, *Poèmes en prose*, p. 7.

asemenea, vîntul din sud ne aduce toate seducţiile ţinutului însorit, nostalgia unei eterne primăveri.

Sufletul care iubeşte vîntul renaşte o dată cu cele patru vînturi venite din cele patru puncte cardinale. Pentru mulţi visători, cele patru puncte cardinale sînt mai ales cele patru ţinuturi ale marilor vînturi. Cele patru mari vînturi ni se par a întemeia, în multe privinţe, un *Cvatuor* cosmic. Ele manifestă dubla dialectică a caldului şi a recelui, a uscatului şi a umedului. Poeţii regăsesc din instinct această orientare dinamică, această orientare primordială:

Sudul, Vestul, Estul, Nordul,
Cu palmele lor de aur,
Cu pumnii lor de gheaţă
Îşi aruncă vîntul care trece.[1]

Verhaeren a trăit cu adevărat, pe cîmpiile Flandrei, dinamismul tuturor vînturilor:

Iubesc, admir şi cînt nebuneşte
Vîntul,
Îi beau vinul fluid şi viu
Pînă la drojdie,
Căci îmi înalţă întreaga fiinţă şi înainte
De a se infiltra, prin plămînii şi porii mei,
Pînă la sîngele ce-mi hrăneşte trupul,
Cu forţa-i sălbatică sau blîndeţea-i adîncă,
A strîns în braţe imensitatea lumii.

Dacă citim acest poem în atmosfera plină de energie în care a fost scris, ne dăm seama că este o adevărată respiraţie. Putem să-l dăm drept exemplu pentru acele poeme respirate de care vom vorbi în următorul capitol. Îi vom simţi mai bine acţiunea respiratorie dacă-l comparăm cu un poem la fel de frumos, dar care ţine de poezia ascultată. Îl luăm din *Legenda înaripată a lui Wieland* a simbolistului Viellé-Griffin[2]:

El ascultă: vîntul trece; el ascultă:
Vîntul trece şi plînge şi se vaită

[1] VERHAEREN, *La multiple splendeur. A la gloire du Vent.*
[2] VIELLÉ-GRIFFIN, *La Légende ailée de Wieland*, 1900, p. 74.

Ca un corn de vînătoare
Care hohotește și se stinge
Departe
Sau atît de aproape!
O săgeată care-ți șuieră pe lîngă ureche...

## V

Un studiu care ar putea intra în toate detaliile privitoare la impresiile dinamice care instituie imaginile poeților ar trebui să acorde o mare atenție psihologiei frunții. S-ar observa astfel că fruntea este sensibilă la cea mai mică suflare de vînt, că ea recunoaște pe dată prezența vîntului. Pierre Villey face din frunte „simțul obstacolelor" la cei orbi. Orbii „își localizează senzațiile pe frunte sau pe tîmple", suscitate de ceea ce trimit în aer „obiectele ce se găsesc la înălțimea feței... Toți cei care i-au studiat pe orbi au semnalat acest fapt. *Scrisoarea lui Diderot despre orbi* îl menționează deja"[1]. E de ajuns să ne folosim de un evantai pentru a recunoaște finețea extremă a acestui simț frontal, pe care viața obișnuită îl neglijează.

Poeții care cîntă vînturile primăvăratice vorbesc uneori despre acest minunat simț[2]:

Nu eram decît noi și mergeam visînd
Ea și cu mine, cu pletele și cu gîndul în vînt

Firește, cu cît vîntul devine mai puternic, cu atît apar mai limpede elementele dinamice ale poeziei frunții. Cînd vînturile, după cum spune Shelley, „răspîndesc sănătatea și înnoirea, precum și veselia unui tînăr curaj", s-ar părea că fruntea devine orgolioasă. Chipul capătă nu o aureolă de fericire, ci o aureolă de energie. Să înfrunți dificultatea nu înseamnă să lupți încăpățînîndu-te, cu treabă pămîntească: nu înseamnă să cauți calea ocolită; ci înseamnă să mergi cu fața în plin vînt, sfidînd

[1] Pierre Villey, *Le Monde des aveugles*, p. 84.
[2] Verlaine, *Nevermore*.

puterea acestuia. Toate marile forțe ale universului suscită forme de curaj. Ele își determină propriile metafore.

Nu ne vom mira deci dacă poezia, printr-o inversiune care-i este firească, atribuie vîntului o față și o frunte:

> Fruntea vîntului se ivește
> Ca zorii în pădure.[1]

## VI

Raporturile dintre vînt și suflu ar merita un studiu amănunțit. Am regăsi aici acea fiziologie aeriană atît de importantă pentru gîndirea indiană. Exercițiile respiratorii capătă în această gîndire, după cum știm, o valoare morală. Sînt adevărate rituri care pun omul în relație cu universul. Vîntul, pentru lume, suflul, pentru om, manifestă „expansiunea lucrurilor infinite". Ele duc pînă foarte departe ființa intimă și o fac să participe la toate forțele universului. În *Chandoya-Upanishad* citim: „Cînd focul pleacă, el pleacă în vînt.. Cînd soarele pleacă, el pleacă în vînt. Cînd luna pleacă, ea pleacă în vînt. Vîntul absoarbe astfel toate lucrurile... Cînd omul doarme, vocea lui pleacă în suflu, și tot așa fac și vederea, auzul, gîndirea lui. Suflul absoarbe astfel totul".

Trăind dinlăuntru această apropiere din suflu și vînt, putem pregăti cu adevărat sintezele salutare ale gimnasticii respiratorii. O apreciere asupra dezvoltării toracelui nu este decît semnul unei igiene fără de profunzime intimă, al unei igiene care se lipește de acțiunea ei salutară asupra vieții inconștiente. Caracterul cosmic al respirației este baza normală a valorizărilor inconștiente cu adevărat stabile. Ființa nu are decît de cîștigat dacă menține participările cosmice.

Ar fi interesant de urmărit în detaliu sintezele imaginare ale practicilor psihologiei respiratorii și ale practicilor psihologiei respiratorii și ale praticilor psihologiei ascensionale. De exemplu, înălțimea, lumina, răsuflarea în aerul pur pot fi

[1] VERHAEREN. *Les Visages de la vie. Le Vent.*

dinamic asociate de către imaginaţie. Să urci respirînd mai bine, să respiri nemijlocit nu numai aer, ci lumină, să participi la respiraţia înălţimilor, iată impresii şi imagini care-şi schimbă întruna între ele valoarea, susţinîndu-se una pe cealaltă. Un alchimist va vorbi în următorii termeni despre aurul astral: „Este o substanţă care arde şi o continuă emanaţie de corpusculi solari care, datorită mişcării soarelui şi a aştrilor, fiind într-un flux şi reflux perpetuu, umplu întreg universul; totul este pătruns de ea, întinderea cerului, pămîntul şi măruntaiele lui. Respirăm întruna atîta aur astral; particulele sale solare ne pătrund în trup, care le exaltează întruna"[1]. Suflurile balsamice, vînturile înmiresmate trăiesc în asemenea imagini. Aceste imagini iau naştere în reveria unui *vînt însorit.*

Vom găsi preţioase obsevaţii asupra sintezelor dintre suflu, înălţime şi lumină în lucrările şi în teza de doctorat ale unui tînăr medic.[2] O psihologie completă a aerului ar trebui să cerceteze în detaliu toate aceste lucrări. Noi nu ne propunem să tratăm decît despre imaginaţia aerului, ba chiar vrem să ne limităm studiul la metaforele literare ale aerului. Ne este de ajuns să arătăm că aceste metafore îşi au rădăcini adînci în viaţa materială. Aerului, înălţimii, luminii, vîntului puternic sau blînd, suflului pur şi puternic li se asociază în mod normal metafore poetice bine alcătuite. O asemenea sinteză însufleţeşte întreaga fiinţă. Vom insista puţin, în capitolul următor, asupra acestui aspect al imaginaţiei aerului.

[1] *Entretiens d'Eudoxe et de Pyrophile. Apud* Bibliothèque des philosophes chimiques. reeditare. Paris. 1741. t. III. p. 231.

[2] Francis Lefébure. *La Respiration rythmique et la concentration mentale en éducation physique, en thérapeutique et en psychiatrie.* Alger. 1942.

## CAPITOLUL XII

# *Declamația mută*[1]

„Respirația este leagănul ritmului."
(Citat de K. KIPPENBERG în cartea sa despre Rilke, p. 219).

### I

Sub forma sa simplă, naturală, primitivă, departe de orice ambiție estetică și de orice metafizică, poezia este o bucurie a suflului, fericirea evidentă de a respira. *Suflul poetic*, înainte de a fi o metaforă, este o realitate pe care am putea-o găsi în viața poemului dacă am vrea să urmăm lecțiile *imaginației materiale aeriene*. Iar dacă am acorda mai multă atenție *exuberanței poetice*, tuturor formelor fericirii de a vorbi, încet, repede, strigînd, murmurînd, psalmodiind... am descoperi o incredibilă pluralitate de sufluri poetice. Atît în forță cît și în gingășie, atît în poetica mîniei cît și în tandrețea poetică, am vedea acționînd o economie dirijată a suflurilor, o administrare fericită a aerului vorbitor. Astfel sînt cel puțin poeziile care *respiră bine*, poemele ce sînt frumoase scheme dinamice ale respirației.

Există cuvinte care, abia rostite, abia murmurate, potolesc în noi un tumult. Cînd știe să le unească în adevărul lor aerian, poemul este uneori un miraculos calmant. Versul aspru și eroic știe să păstreze și o rezervă de suflu. El conferă vocii seci care comandă o durată vibrantă, iar excesului de forță, o continuitate. Un aer tonic, o materie alcătuită din curaj curge valuri-valuri în poem. Orice poezie – nu numai poezia declamată, ci și poezia citită în tăcere, așa cum vom sugera în cele ce urmează – se află sub dependența acestei economii primitive a suflurilor. Tipurile imaginare cele mai diverse, fie că aparțin aerului, apei, focului, pămîntului, de îndată ce trec din reverie în poem, participă la o imaginație aeriană printr-un fel de necesitate instrumentală. Omul este o „țeavă sonoră". Omul este o „trestie vorbitoare".

[1] Începutul acestui capitol a apărut în colecția „Messages", 1942: *Exercice du silence*.

II

Charles Nodier, bunul nostru maestru, a căzut de mai multe ori în ispita de a stabili, în marginea cunoaşterii istorice o etimologie fondată pe organele vocale, etimologie foarte actuală care ne-ar îngădui să surprindem în noi, în însăşi gura noastră, mişcarea fonică în plină activitate. Această fonetică în acţiune, în ontogeneza ei, reproduce filogeneza despre care ni se vorbeşte în tratate. În lucrarea sa *Cercetare critică a Dicţionarelor limbii franceze* (1828), el propune astfel, ca pe o idee „mai curînd ingenioasă decît solidă", o etimologie imaginară a cuvîntului *âme*. El îi caută „mimologismul"[1], adică ansamblul condiţiilor bucale şi respiratorii pe care trebuie să le regăsim printr-o imitare fiziognomică a *feţei vorbitoare*. Pe baza exemplului cuvîntului *âme*, vom vedea cum această etimologie mimică ne oferă o valorizare profundă a *gestului vocal*, o valorizare aeriană.

Să-i lăsăm aşadar pe savanţi să ne spună că *âme* este o contracţie a cuvîntului *anima* al latinilor, conform acelui determinism al lenei de a articula care, în multe privinţe, este determinismul evoluţiei fonetice. Să trăim cuvîntul, aşa cum îl trăiam cînd juram că iubim „de toute notre âme", că iubim „pînă la ultima noastră suflare". Să-l trăim „respirîndu-l". El ne va apărea atunci ca un *mimologism al expiraţiei complete*. Dacă pronunţăm cuvîntul *âme* în plenitudinea sa aeriană, cu convingerea vieţii imaginare, chiar în timpul în care cuvîntul şi suflul sînt puse de acord, ne vom da seama că el nu-şi capătă adevărata valoare sonoră decît la sfîrşitul suflului. Pentru a exprima cuvîntul *âme* din adîncul imaginaţiei, suflul trebuie să-şi dăruiască pînă şi ultima rezervă. Este unul dintre acele puţine cuvinte prin care se termină o expiraţie. Imaginaţia pur aeriană l-ar vrea totdeauna la sfîrşit de frază. În această viaţă imaginară a suflului, „notre âme" este totodeauna şi *ultimul nostru suspin*. Este suflet care întîlneşte un suflet universal.

[1] Charles Nodier nu mai are autoritatea pe care i-o confereau acum un secol inteligenţa şi buna sa dispoziţie. Încă din 1850, teoria „mimologismului" era considerată creaţia unui „spirit paradoxal şi mistificator" (cf. F. GÉNIN, *Récréations philologiques*, 1856, t. I, p. 10). Dar paradoxul nu trebuie dispreţuit de un psiholog al imaginaţiei poetice.

Pentru a-l simți și mai bine, să încercăm să devenim tăcuți în toată ființa noastră – să nu ne ascultăm decît propriul suflu – să devenim aerieni ca suflul nostru – să nu facem mai mult zgomot decît un suflu, decît un suflu ușor – să nu ne imaginăm decît cuvintele care se alcătuiesc prin suflul nostru... Părăsindu-ne, auzim cum această *âme* a unui suflu își spune numele, o auzim cum spune *âme*. Vocala suspinată este *â* – cuvîntul *âme* pune puțină substanță sonoră pe vocala suspinată, puțin materie fluidă care conferă realism ultimului suspin...

Dar acest loc – al unei expirații extreme – pe care mitologia i-l fixează cuvîntului *âme* va fi poate mai bine înțeles dacă vrem să încercăm să trăim ciudata dialectică respiratorie a cuvintelor *vie* și *âme*.

Să încercăm din nou să ne punem de acord urechea, urechea noastră visătoare cu această voce intimă nonformulată, cu această voce doar aeriană, cu o voce care nu s-ar mai auzi dacă ar pune în mișcare corzile vocale și care, spre a vorbi, nu are nevoie decît de suflu. În această totală supunere față de imaginația aeriană, vom auzi pronunțîndu-se *prin suflul însuși*, înainte chiar de a le gîndi, cele două cuvinte: *vie* și *âme* – *vie* cînd inspirăm, *âme* cînd expirăm. *Vie* este un cuvînt care aspiră, *âme* este un cuvînt care expiră.

Într-o beție a imaginației aeriene accentuată pînă la rolul ei cosmic, vom putea găsi, în dubla mimologie a cuvintelor *vie* și *âme*, tema imaginară a *exercițiului respiratoriu*. În loc să aspirăm un aer anonim, vom trage puternic în piept cuvîntul *vie*, și vom reda încetișor universului cuvîntul *âme*. Exercițiul respiratoriu devine atunci o funcție a vieții universale, încetînd a mai fi punerea în mișcare a unei mașinării supravegheate de un igienist. Ziua ritmată de respirația *vie-âme, vie-âme, vie-âme*, va fi o zi a universului. Ființa cu adevărat aeriană trăiește într-un univers sănătos. Între univers și ființa care respiră există raportul dintre sănătatea constituantă și sănătatea constituită. Frumoasele imagini aeriene ne revigorează.

Și acum, dacă vrem, așa cum facem fără ezitare, să dăm prioritate imaginarului în raport cu realul, vom fi mai bine pregătiți să înțelegem fonetica mimologică a lui Charles Nodier extinsă în toate amănuntele ei. Astfel, cînd e vorba de cuvîntul *âme*, Nodier scrie: „Întru alcătuirea acestui cuvînt, buzele, abia întredeschise spre a lăsa să treacă un suflu, cad,

închizîndu-se parcă fără vlagă". În cazul cuvîntului *vie* avem de-a face cu o mimologie opusă: buzele „se deschid încetișor și parcă aspiră aerul".

În comentariul nostru, ne-am mărginit să facem încă un pas în direcția în care se dezvoltă paradoxul lui Nodier. Cel ce ne urmează pe această cale va înțelege că în ritmul *vie-âme* astfel respirat, buzele pot rămîne nemișcate. Atunci vorbește cu adevărat suflul, atunci suflul este primul fenomen al tăcerii ființei. Ascultînd acest suflu tăcut, care abia vorbește, înțelegem cît este de diferit de tăcerea buzelor strînse. De îndată ce imaginația aeriană se trezește, domnia tăcerii închise a luat sfîrșit. Atunci începe tăcerea care respiră. Atunci începe domnia infinită a „tăcerii deschise...".

## III

Dacă observațiile noastre asupra imaginației suflului ar putea fi generalizate, ele ar duce, credem, în cazul poemelor, la obligații pneumatice foarte diferite de obligațiile scandării. Mai exact, aceste două tipuri de obligații s-ar dovedi a fi complementare. Scandarea s-ar exprima ca un număr, pneumatologia versului s-ar exprima ca un volum. Versul ar avea o cantitate și totodată o grosime. El ar trăi dintr-o realitate aeriană care se umflă și care se destinde o dată cu o mișcare sonoră care se accelerează și se încetinește. O materie aeriană ar sălășlui într-o formă verbală. Ușoara-i consistență ar fi de ajuns pentru a grupa măsurile versului, pentru a corecta acea impresie de sărăcie pe care o lasă poemele cronometrate.

Mutilăm poetul dacă nu acordăm nici un interes acestei materii aeriene, acestui suflu. De altfel, nu căpătăm conștiința rolului acestei materii aeriene printr-o cercetare pur fonetică, în cadrul căreia suflul este lucrat, ritmat, laminat, izbit, împins, reluat, închis în cuvinte. Imaginația aeriană are nevoie de intuiții mai primitive de adevărurile răsuflări, de însăși viața unui aer vorbitor. Fie că vrem sau nu, o materie aeriană curge prin toate versurile; ea nu este un timp materializat și nici o durată vie. Ea are aceeași valoare concretă ca aerul pe care-l respirăm. Versul este o realitate pneumatică. Versul trebuie să

se supună imaginaţiei aeriene. El este o creaţie a fericirii de a respira:

> Cuvinte legate între voi, cuvinte iubitoare sau sălbatice,
> ..........................................................................................
> Rostindu-vă, omul respiră mai bine.[1]

Şi putem vedea atunci toate implicaţiile acestei cugetări profunde ale lui Paul Valery:

„Un poem este o durată în timpul căreia, citindu-l, respiri o lege care a fost pregătită; îmi dăruiesc suflul şi maşinăriile vocii; sau numai puterea lor, ce se împacă cu tăcerea"[2]. Vom arăta că pentru a găsi această *putere*, trebuie să plasăm legea poemului în voinţă. Poezia lui Valery pune în evidenţă o putere, o voinţă atotputernică.

## IV

Acolo unde imaginaţia este atotputernică, realitatea devine inutilă, şi vom duce paradoxul nostru pînă acolo unde el propune un fel de respiraţie albă într-o declamaţie mută. Vom desăvîrşi astfel desenul uşor al unei metafizici a vorbirii.

În vederea acestui scop trebuie să surprindem, înaintea oricărei impresii sonore, înaintea oricărei nevoi de a traduce feeriile viziunii – pe scurt, înaintea oricărui impuls ce vine din reprezentare şi din sensibilitate –, *voinţa de a vorbi*. Nicăieri în întreg domeniul voinţei, nu există un traseu mai scurt de la voinţă la fenomenul acesteia. Dacă o surprindem în actul vorbirii, voinţa apare în fiinţa-i necondiţionată. Aici trebuie să căutăm sensul ontogenezei poetice, trăsătura de unire dintre cele două puteri radicale, voinţa şi imaginaţia. Putem spune că in voinţa de a vorbi, voinţa *vrea* imaginea sau imaginaţia *imaginează* voinţa. Există o sinteză între cuvîntul care ordonă şi cuvîntul care imaginează. Prin vorbire, imaginaţia ordonă şi voinţa imaginează.

[1] Verhaeren, *La multiple splendeur, Le Verbe*, p. 21.
[2] Paul Valery, *Poésies, L'Amateur de Poèmes*, p. 65.

Acest aspect metafizic, pe care îl vom dezvolta în altă parte, va deveni pe dată limpede dacă vrem să reflectăm la prioritatea *vocalului* asupra *sonorului*. Aceasta înseamnă să devii conștient de ființa care vorbește, de ființa care trăiește impresiile unui gîtlej foarte sensibil, bine inervat. Poetul ne ajută să dobîndim această conștiință. „Îl informăm pe cititor, ne spune Paul Claudel (*Poziții și propoziții*, un roman, p. 11), îl facem să participe la acțiunea noastră creatoare sau *poetică*, plasăm în gura tainică a minții sale enunțarea vreunui obiect sau a vreunui sentiment plăcută atît gîndirii, cît și organelor sale fizice de exprimare."

Într-un gîtlej astfel trezit de poeme, simți cum acționează nenumărate forțe evolutive, nenumărate forțe declamatorii. Iar aceste forțe sînt atît de năvalnice, de multiple, de vivace, de neașteptate, încît ființa omenească e întruna ocupată cu supravegherea lor. Voința care vrea să vorbească cu greu se ascunde, se maschează, așteaptă. Sub această supraveghere, ascultînd de reguli tradiționale, poezia clasică, retorica așa cum este ea predată, strivesc mii de forțe vorbitoare. Limbajul gata constituit este și o cenzură nervoasă care menține întruna în normele sale sclerozate rezonanțele îngăduite corzilor vocale. Dar în ciuda rațiunii, în ciuda limbajului, imaginația vorbitoare, atunci cînd e redată libertății de a respira, propune totuși noi imagini verbale.

Dar putem găsi și urme mai radicale, mai apropiate de voința pură, ale acestei priorități a vocalului asupra sonorului. Facem apel la experiența tuturor celor care știu să resimtă *bucurii vocale* fără a vorbi, tuturor celor care se însuflețesc la o lectură mută, tuturor celor care pun pe pragul dimineții lor aurora verbală a unui frumos poem.

O primă clasificare a poemelor după valoarea lor ca lectură tăcută, după puterea lor de declamație mută, le va pune în evidență pe cele care nu comportă nici o oboseală vocală, pe cele care induc vise vocale neexprimate. Sînt perfecțiuni vocale în care forma cuvintelor conține cu exactitate volumul de materie aeriană ce le revine. Vor fi oarecum suprarítmate, vor beneficia de un suprarealism al ritmului, în sensul că își vor lua ritmul direct din substanța aeriană, din materia suflului. Nu urechea trebuie să constate asta, ci *voința poetică*, cea care proiectează fenomenele bine asociate. În mod evident, această proiecție este vorbită înainte de a fi auzită și conform

principiului proiecției, este vorbire voită înainte de a fi vorbire vorbită. Astfel încît poezia pură se formează în ordinea voinței înainte de a apărea în ordinea sensibilității. Ea nu este nici pe departe deci o artă a reprezentării. Născîndu-se în tăcerea și în singurătatea ființei, desprinsă de auz și de vedere, poezia ne apare așadar ca primul fenomen al voinței estetice omenești.

Voite și mereu din nou voite, privilegiate în voința lor esențială – astfel sînt la rădăcina lor valorile vocale ale poeziei. Ele creează, asociindu-se, simfonii nervoase care însuflețesc ființa tăcută. Sînt valorile dinamice cele mai alerte, cele mai jucăușe. Voința le găsește, în tăcerea și în absența ființei, cînd ea nu se grăbește să anime masele musculare, cînd se lasă pradă iraționalității vorbirii naive. Și astfel, pe coardele vocale, apar mai întîi frumoasele fenomene ale unei voințe foarte specific omenești pe care o putem numi *voința logosului*. Aceste fenomene prime ale voinței de logos sînt curînd înzestrate cu dialectica rațiunii și a vorbirii, cu dialectica a ceea ce reflectează și a ceea ce se exprimă. Este de altfel ciudat să constați că *rațiunea și vorbirea* pot să degenereze, contopindu-se într-unul și același verbalism, într-o tradiție inertă a gîndirii și a limbajului. Ele se pot, de asemenea, solidifica în încăpățînare și vorbărie umflată. Această solidificare și această degenerescență vor putea fi evitate revenind la principiul tăcerii, îmbinînd tăcerea gîndită și tăcerea atentă și retrăind voința de a vorbi în starea ei născîndă, în vocalitatea ei primordială, cu desăvîrșire virtuală, albă. Rațiunea tăcută și declamația mută vor apărea ca primii factori ai devenirii umane. Înainte de orice acțiune, omul are nevoie să-și spună sieși, în tăcerea ființei sale, ceea ce *vrea* să devină; el are nevoie *să-și dovedească* și *să-și cînte* propria devenire. Aceasta este funcția voluntară a poeziei. Poezia *voluntară* trebuie deci pusă în raport cu tenacitatea și curajul ființei tăcute.

## V

Ni se pare că discuția despre poezia pură ar trebui reluată situînd la originea ei problema poeziei voite, adică a unei poezii pe care o informează în mod direct voința, a unei poezii care se prezintă ca o expresie necesară a voinței. Altfel spus,

ne propunem să judecăm poezia pură nu în privinţa rezultatului ei, ci în privinţa elanului, atunci cînd ea este voinţă poetică. Este neîndoielnic că poeziile cu ambianţă calmă şi destinsă sînt cele mai numeroase, dar nu sînt bine caracterizate atunci cînd sînt considerate ca fiind absenţe ale voinţei, renunţare la voinţă. Dacă le privim mai bine, vom surprinde acţiunea ascunsă a unei voinţe care vrea calmul. Contemplarea şi voinţa nu sînt antitetice decît în formele lor generale. Voinţa de a contempla se manifestă în mari suflete poetice.

S-a spus astfel că opera poetică a lui Paul Valéry purta marca unei *gîndiri regîndite;* ar fi mai corect să spunem, credem noi, că purta marca unei *gîndiri voite şi revoite.* Vom avea numeroase dovezi în acest sens dacă, aşa cum propunem, vom restabili prioritatea vocalului asupra auditivului. Să recitim, de exemplu, primele două strofe din *Cimitirul marin:*

*Ce toit tranquille, où marchent des colombes,*
*Entre les pins palpite, entre les tombes;*
*Midi le juste y compose de feux*
*La mer, la mer, toujours recommencée!*
*O récompense après une pensée*
*Qu'un long regard sur le calme des dieux!*

*Quel pur travail de fins éclairs consume*
*Maint diamant d'imperceptible écume,*
*Et quelle paix semble se concevoir!*
*Quand sur l'abîme un soleil se repose,*
*Ouvrages purs d'une éternelle cause,*
*Le Temps scintille et le Songe est savoir.*[1]

*C*-urile dure care se acumulează aici sînt foneme ale voinţei şi, mai exact, foneme ale voinţei de calm. Ele sînt mai

[1] Acest pod calm cu porumbei cuminte / Palpită între pini, între morminte: / Amiaza dreaptă ţese-aci-n scîntei / Marea, mereu din nou pornita mare! / După-o gîndire, ce răsplată mare / Să-ţi pierzi privirea-n linişte de zei!

Ce pur efort de mici sclipiri consumă / Atîta diamant mărunt de spumă. / Ce pace pare-a se-nălţa sub cer! / Cînd peste-abis un soare se aşterne, / Urzeală pură-a cauzei eterne, / Timpul scînteie, Visu-i adevăr.

Traducere de Ştefan Augustin Doinaş

frumoase ca efect al voinței decît ca efect al exprimării. Sînt voite și revoite. Prin ele, voința își vrea poemul, voința atît de omenească de calm. Într-un univers poetic care s-ar mărgini la valorile auditive, ele ar determina mișcări prea unghiulare. În universul poetic cu adevărat inițial, în universul vocal, ele se prezintă ca niște frumoase cauze ale suflului, cauza prin care se afirmă laolaltă puterea și calmul. Situate în fiecare vers la locul potrivit, ele dinamizează declamația mută. Îi fixează volumul cu o uimitoare măsură, cu o măsură care desfășoară o adevărată cantitate de *materie* poetică. Aici sînt depășite legile scandării. Aici sînt găsite legile vorbirii. Credem că putem oferi aceste două strofe ca pe unul dintre exemplele cele mai luminoase ce comunică o „masă de calm" închisă în vocalitatea versurilor.

## CONCLUZII *(Partea întîi)*

# *Imaginea literară*

*Heard melodies are sweet, but those unheard*
*Are sweeter; there fore, ye soft pipes, play on;*
*Not to the sensual ear, but, more endear'd,*
*Pipe to the spirit ditties of no tone...*

Melodiile de noi auzite sînt dulci sufletului nostru,
dar cele neauzite
Sînt încă şi mai dulci: fluiere dragi, cîntaţi întruna,
Nu la urechea senzuală, ei, mai seducătoare încă,
Modulaţi pentru spirit tăcute cînturi...

(KEATS, *Odă la urna grecească*,
trad.fr. E. de Clermont-Tonnerre)

I

Există muzicieni care compun pe pagina albă, în imobilitate şi tăcere. Cu ochii larg deschişi, creînd printr-o privire fixată în gol un fel de tăcere vizuală, o privire tăcută care gomează lumea, anihilîndu-i zgomotele, ei *scriu* muzica. Buzele lor nu se mişcă, pînă şi bătaia sîngelui s-a oprit, viaţa aşteaptă, armonia se va ivi curînd. Ei aud atunci ceea ce creează în însuşi actul care creează. Nu mai aparţin unei lumi de ecouri şi de rezonanţe. Aud notele căzînd, fremătînd, alunecînd, sărind pe portativ. Pentru ei, portativul este o liră abstractă, sonoră. Ei se bucură aici, pe pagina albă, de polifonia conştientă. În audiţia reală, unele voci pot să se piardă, să se estompeze, să dispară aproape; fuziunea poate să se facă rău. Dar creatorul de muzică scrisă are zece urechi şi o mînă. O mînă care să unească, ţinînd strîns stiloul, universul armoniei; zece urechi, zece atenţii, zece cronometrări pentru a asculta, pentru a dezvolta, pentru a regla afluxul simfoniilor.

Există şi poeţi tăcuţi, poeţi care mai întîi reduc la tăcere un univers prea zgomotos şi toate bubuiturile lui, şi ei aud ceea ce scriu chiar în timpul cînd scriu, în lenta măsură a unei limbi scrise. Ei nu transcriu poezia, ei o scriu. Alţii n-au decît să „execute" ceea ce ei au creat pe pagina albă! Alţii n-au decît să „recite" în megafon, cu o dicţie „strălucită". Ei gustă armonia paginii literare pe care vorbeşte gîndirea, pe care vorbirea gîndeşte. Ei ştiu înainte de a scanda, înainte de a auzi, că ritmul scris este sigur. Că peniţa s-ar opri de la sine în faţa

unui hiatus, că penița ar refuza aliterațiile inutile, nevrînd să repete nici sunete, nici gînduri. Cît e de plăcut să scrii astfel, scotocind prin toate adîncurile gîndurilor gînditoare! Și cît de eliberat te simți de timpii bizari și săltăreți! Prin încetineala poeziei scrise, cuvintele regăsesc amănuntele mișcăriilor originare. Fiecărui cuvînt îi revine în timpul exprimării sale, ci tocmai timpul acțiunii sale. Cuvintele care se învîrtesc și cuvintele care aruncă nu-și mai confundă mișcarea. Iar cînd un adjectiv înflorește în substanța lui, poezia scrisă, imaginea literară ne lasă să trăim pe îndelete timpul înfloririlor. Atunci poezia este cu adevărat primul fenomen al tăcerii. Ea lasă vie, sub imagini, tăcerea atentă. Ea construiește poemul pe timpul tăcut, pe un timp de nimic ritmat, pe care nimic nu-l grăbește, căruia nimic nu-i comandă, pe un timp deschis tuturor spiritualităților, pe timpul libertății noastre. Cît de săracă este durata vie față de duratele create în poeme! Poemul: un frumos obiect temporal care își creează propria măsură. Baudelaire a visat la acest pluralism al modurilor temporale (*Mici poeme în proză*, „Prefață"): „Cine dintre noi, în zilele sale ambițioase, nu a visat la miracolul unei proze poetice, muzicale, fără ritm și fără rimă, destul de suplă și totodată destul de accidentată pentru a se adapta mișcărilor lirice ale sufletului, unduirilor reveriei, tresăririlor conștiinței?" Trebuie să mai subliniem că Baudelaire desemnează astfel prin cîteva cuvinte aproape toate ipostazele fundamentale ale dinamismului prozodic, cu continuitatea, unduirile și subitele sale accente? Dar *poezia scrisă* depășește orice dicție, mai ales prin polifonia sa. Cînd scrii, cînd gîndești, polifonia se trezește precum ecoul unui epilogism. Poezia adevărată are totdeauna mai multe registre. Gîndirea aleargă cînd deasupra, cînd dedesubtul vocii care cîntă. În acest polilogism sînt vizibile cel puțin trei planuri, care trebuie să găsească un acord între cuvinte, simboluri și gîndire. Audiția nu ne îngăduie să visăm imaginile în profunzime. Întotdeauna am crezut că un cititor modest gustă mai bine poemele recopiindu-le decît recitindu-le. Cu stiloul în mînă, mai avem o șansă să ștergem nedreptul privilegiu al sonorităților, învățăm să retrăim cea mai vastă integrare, cea dintre vis și semnificație, lăsînd visului timpul să-și găsească semnul, să-și alcătuiască pe îndelete semnificația.

Cum să uităm acțiunea semnificantă a imaginii poetice? Semnul nu este aici un rapel, o amintire, marca de neșters a unui trecut îndepărtat. Nu merită numele de *imagine literară* decît ceea ce comportă originalitate. O imagine literară este un *sens* în stare născîndă; cuvîntul – bătrînul cuvînt – capătă prin ea o semnificație nouă. Dar asta nu-i de ajuns: *imaginea literară* trebuie să se îmbogățească cu un *nou onirism*. Să semnifice altceva și să provoace un alt mod de a visa, iată dubla funcțiune a imaginii literare. Poezia nu exprimă ceva care-i rămîne străin. Chiar un fel de didacticism pur poetic, care ar exprima poezie, nu ar arăta adevărata funcție a poemului. Nu există *poezie* care să preceadă actul verbului poetic. Nu există o realitate anterioară imaginii literare. Imaginea literară nu îmbracă o imagine nudă, nu dă glas unei imagini mute. În noi, imaginația vorbește, visele noastre vorbesc, gîndurile noastre vorbesc. Orice activitate umană dorește să vorbească. Cînd această vorbire ia cunoștință de sine, atunci activitatea umană dorește să scrie, adică să înlănțuie visele și gîndurile. Imaginația este fermecată de imaginea literară. Literatura nu este deci succedaneul nici unei alte activități. Ea desăvîrșește o dorință omenească. Ea reprezintă o *emergență* a imaginației.

Imaginea literară promulghează sonorități pe care trebuie să le numim, la un mod abia metaforic, *sonorități scrise*. Un fel de ureche abstractă, capabilă să audă voci tăcute, se trezește scriind, ea impune reguli care precizează genurile literare. Printr-un limbaj scris cu iubire, se pregătește un fel de audiție proiectantă, fără nici o pasivitate. *Natura audiens* o învinge pe *Natura audita*. Penița cîntă! Dacă am accepta această noțiune de *Natura audiens*, am înțelege valoarea neprețuită a reveriilor unui Jacobus Boehme[1]. „Ce face auzul pentru ca tu să auzi tot ceea ce răsună și mișcă? Vei spune că *asta vine* din sunetul lucrului din afară, care sună astfel? Nu, trebuie să fie ceva care surprinde sunetul, care *nu califică* prin sunet și care distinge sunetul unui instrument de cel al unei voci..." Mai rămîne de făcut doar un pas și ființa care scrie aude Verbul scris, Verbul făcut pentru oameni.

Pentru cine cunoaște reveria scrisă, pentru cine știe să trăiască, să trăiască din plin, lăsîndu-se în voia peniței, realul este atît de departe! Ceea ce voiai să spui este atît de repede

[1] BOEHME, *loc. cit.*, I, 322.

înlocuit de ceea ce te surprinzi că ești pe cale să scrii, încît simți limpede că limbajul scris își creează propriul univers. Un univers al frazelor se ordonează pe pagina albă, într-o coerență a imaginilor care are legi adeseori foarte diverse, dar care respectă totdeauna marile legi ale imaginarului. Revoluțiile care modifică universurile scrise se fac în folosul unor universuri mai vii, mai puțin înțepenite, dar fără să șteargă vreodată funcțiile universurilor imaginare. Manifestele cele mai revoluționare sînt totdeauna noi *constituții* literare. Prin ele schimbăm un univers cu altul, dar ele ne adăpostesc totdeauna într-un univers imaginar.

Chiar în imagini literare izolate, simțim cum acționează aceste funcții cosmice ale literaturii. Uneori e de ajuns o imagine literară pentru a ne transporta dintr-un univers într-altul. Prin aceasta, imaginea literară apare ca fiind funcția cea mai înnoitoare a limbajului. Limbajul evoluează prin imaginile sale mult mai mult decît prin efortul său semantic. În cursul unei meditații alchimiste, Jacobus Boehme aude „vocea substanțelor“ după ce au făcut explozie, după ce explozia a distrus „gheena astringenței“, după ce ea a „trecut prin poarta întunericului“. Tot astfel, imaginea literară este un exploziv. Ea face să explodeze dintr-o dată frazele prefabricate, nimicește proverbele ce se rostogolesc din secol în secol, ne face să auzim substantivele după ce au explodat, după ce au părăsit gheena rădăcinii lor, după ce au trecut prin poarta întunericului, după ce și-au transmutat materia. Pe scurt, imaginea literară pune cuvintele în mișcare, redîndu-le funcției lor imaginative.

Cuvîntul scris are asupra cuvîntului vorbit imensul avantaj de a evoca ecouri abstracte în care se repercutează gînduri și vise. Cuvîntul enunțat ne răpește prea multă forță, el cere prea multă prezență, nelăsîndu-ne pe deplin stăpîni pe încetineala noastră. Există imagini literare care ne angajează în meditații nedeslușite, tăcute. Ne dăm atunci seama că în imaginea însăși se încorporează o tăcere în profunzime. Dacă vrem să studiem această integrare a tăcerii în poem, nu trebuie să analizăm simpla dialectică lineară a pauzelor și a izbucnirilor de sunet de-a lungul unei recitări. Trebuie să înțelegem că principiul tăcerii în poezie este o gîndire ascunsă, o gîndire tainică. De îndată ce o gîndire ce știe să se ascundă sub imagini pîndește din umbră un cititor, zgomotele se estompează,

lectura începe, lenta lectură visătoare. Căutarea unei gîndiri ascunse sub sedimentele expresive dezvoltă geologia tăcerii. Vom găsi în opera lui Rilke numeroase exemple pentru această tăcere textual profundă, prin care poetul îl silește pe cititor să asculte gîndirea, departe de zgomotele sensibile, departe de vechiul murmur al cuvintelor de altădată. Și doar cînd s-a făcut tăcere, înțelegem ciudatul suflu expresiv, elanul vital al unei mărturisiri.

Nu, nu înseamnă nimic să iubești, tinere, chiar dacă
vocea îți forțează gura, – dar învață
să uiți cum îți tresare strigătul. El trece.
Să cînți cu adevărat, ah! e un alt suflu,
Un suflu ce înconjoară nimicul. Un zbor către Dumnezeu.
Un Vînt.[1]

Astfel, sfatul de a ajunge la tăcere este exprimat printr-o voință de a deveni aerian, de a rupe cu o materie prea bogată sau de a impune bogățiilor materiale sublimări, eliberări, mobilități. Prin visele aerului, toate imaginile devin înalte, libere, mobile.

Faptul că cele mai frumoase imagini literare nu sînt înțelese dintr-o dată, că ele se dezvăluie treptat, printr-o adevărată devenire a imaginației și totodată printr-o îmbogățire a semnificațiilor, este dovada posibilității unui epilogism care desemnează imaginea literară ca pe o funcție psihologică foarte specială, asupra căreia trebuie să insistăm puțin.

Prinsă în voința de a lucra exprimarea, imaginea literară este o realitate fizică ce are un relief special, mai exact ea este relieful psihic, psihismul cu mai multe planuri. Ea gravează. Regăsește o profunzime sau sugerează o înălțare. Urcă sau coboară între cer și pămînt. Este polifonică, căci este polisemantică. Dacă sensurile se multiplică prea mult, ea poate deveni un „joc de cuvinte". Dacă se închide într-un sens unic, poate cădea în didacticism. Adevăratul poet evită amîndouă primejdiile. El se joacă și îi învață pe ceilalți. În el, cuvîntul reflectează și se întoarce asupra sieși. În el, timpul începe să aștepte. Adevăratul poem trezește o dorință invincibilă de a fi recitit. Ai pe dată impresia că a doua lectură îți va spune mai

[1] *Poésie*, trad. fr. Betz, p. 226.

mult decît prima. Iar a doua lectură – spre deosebire de o lectură intelectualistă – este mai înceată decît prima. Ea presupune o reculegere. Poemul este visat la nesfîrşit, gîndit, la nesfîrşit. Şi uneori apare vreun mare vers, un vers încărcat cu o asemenea nefericire sau cu un asemenea gînd, încît cititorul – cititorul singuratic – îl spune în şoaptă: şi în acea zi poemul nu va fi citit mai departe.

Prin lucrarea lăuntrică a valorilor sale poetice, imaginea literară ne arată că formarea dubletului este o activitate lingvistică normală şi fecundă. Chiar cînd o limbă savantă nu se prezintă spre a închide în ea noul sens, o sensibilitate lingvistică pune îndeajuns în evidenţă realitatea sensurilor duble. Aceste sensuri duble, aceste sensuri triple se substituie între ele în „corespondenţe". Dubletul, tripletul şi cvadrupletul s-ar constitui mai bine dacă am putea afirma şi prelungi impresiile, urmărind reveriile imaginaţiei materiale pe două, sau trei, sau patru elemente imaginare.

Dar să dăm un exemplu de imagine literară în care simţim activitatea unui triplet poetic. O vom descoperi pe neaşteptate într-o nuvelă de Edgar Poe. Ea este pentru noi tocmai unul dintre acele prilejuri cînd ne oprim din lectură şi visăm la ea la nesfîrşit.

În povestirea *Omul mulţimilor,* Edgar Poe visează, la căderea nopţii, în faţa mulţimii agitate dintr-un mare oraş. Pe măsură ce noaptea e tot mai întunecată, mulţimea devine tot mai criminală. În timp ce oamenii cinstiţi se întorc la casele lor, noaptea „scoate toate ticăloşiile din vizuini". Şi, treptat, răul zilei care moare capătă, înnegrindu-se, tonalitatea unui rău moral. Lumina lămpilor cu gaz, artificiu impur, aruncă „peste toate lucrurile sclipiri zbuciumate". Iar apoi, fără nici o altă pregătire, ni se impun transporturile multiple ale acestei ciudate imagini asupra căreia îi atragem atenţia cititorului[1]: „Totul era negru, dar strălucitor – ca acel abanos cu care a fost comparat stilul lui Tertulian".

Dacă, trăind şi în alte poeme ale lui Edgar Poe imaginea iubită a abanosului, ne amintim că abanosul este pentru el apa melancolică – grea şi neagră –, vom simţi în acţiune o primă transpunere materială, atunci cînd crepusculul, încă aerian cu o

[1] Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. Baudelaire, p. 58.

clipă în urmă, devine o materie nocturnă, compactă și strălucitoare, însuflețită, sub lumina lămpilor cu gaz, de reflexe rele. Și de îndată ce aceste prime visări capătă formă, imaginea se deschide: visătorul își amintește, ca de o sumbră profeție, de stilul lui Tertulian. Iată deci tripletul: noapte, abanos, un stil. Și la o și mai mare adîncime, într-o și mai amplă dispersiune, aerul ce se întunecă – apa – poate și o pădure metalică – apoi o voce scrisă – o voce dură, deplasîndu-se masiv – accentuată ca o neagră profeție – sensul nefericirii, al greșelii, al remușcării... Cîte vise în numai două rînduri! Cîte schimburi de materii imaginare! Imaginația cititorului, după o lentă ședere în lumea reveriilor ce i-a fost deschisă, nu se dovedește oare a fi pură mobilitate a imaginilor? Din acel moment devin posibile racursiuri violente. Da, o anume noapte este neagră ca un stil implacabil, o anume altă noapte este neagră și lipicioasă ca o melopee lugubră. Imaginile au un stil. Imaginile cosmice sînt stiluri literare. Literatura este o lume valabilă. Imaginile sale sînt primordiale. Ele sînt imaginile visului care vorbește, ale visului care trăiește în arzătoarea imobilitate nocturnă, între tăcere și murmur. O viață imaginară – adevărata viață! – se naște în jurul unei imagini literare pure. În legătură cu imaginea literară trebuie să spunem, împreună cu O. de Milosz (*Confesiunea lui Lemuel*, p. 74):

Dar acestea sînt lucruri
Al căror nume nu-i nici sunet, nici tăcere.

Cît de nedreaptă este critica atunci cînd nu vede în limbaj decît o scleroză a experienței intime! Dimpotrivă, limbajul o ia totdeauna cu puțin înaintea gîndirii noastre, este totdeauna mai clocotitor decît iubirea noastră. El este frumoasa funcție a imprudenței omenești, lauda dinamogenică a voinței, cel ce exagerează puterea. De mai multe ori în cursul acestui eseu am subliniat caracterul dinamic al exagerării imaginare. Fără această exagerare, viața nu se poate dezvolta. În toate împrejurările, viața ia mai mult ca să aibă îndeajuns. Pentru ca gîndirea să aibă îndeajuns, trebuie ca imaginația să ia mai mult. Trebuie ca voința să imagineze mai mult, pentru a realiza îndeajuns.

CONCLUZIE *(Partea a doua)*

# *Filosofie cinematică și filosofie dinamică*

„Înzestrat cu o vedere mai subtilă, tu vei vedea toate lucrurile mișcătoare."

(NIETZSCHE, *Voința de putere*, trad.fr. Bianquis, t. I, p. 217.)

## I

Bergsonismul, în revolta sa împotriva filosofiei conceptului, a revendicat pe bună dreptate studierea directă a schimbării ca pe una dintre îndatoririle cele mai urgente ale metafizicii. Numai un studiu direct al schimbării poate să ne lămurească cu privire la principiile evoluției ființelor concrete, a ființelor vii; numai el ne poate învăța esența calității. A explica schimbarea prin mișcare, calitatea prin vibrații, înseamnă a lua partea drept tot, efectul drept cauză. Dacă metafizica vrea să explice mișcarea, ea va trebui să cerceteze ființele a căror schimbare intimă este cu adevărat cauza mișcării lor. Bergson a arătat că studiul științific al mișcării, acordînd prioritate metodelor de referință spațială, geometriza toate fenomenele mișcării, fără să ajungă vreodată nemijlocit la puterea de devenire pe care o manifestă mișcarea. Mișcarea, examinată obiectiv, ca în mecanică, nu mai este decît transportarea în spațiu a unui obiect care nu se schimbă. Dacă am avea de studiat ființe care se deplasează pentru a se schimba, pentru care mișcarea este o voință de schimbare, ar trebui să recunoaștem că studiul obiectiv și vizual al mișcării – studiu cinematic – nu pregătește integrarea voinței de a se mișca în experiența mișcării. Iar Bergson a arătat, în numeroase rînduri, că mecanica – la drept vorbind mecanica clasică – nu ne oferea cu privire la fenomenele cele mai diverse decît trasee lineare, linii inerte, mereu văzute în desăvîrșirea lor, niciodată cu adevărat trăite în desfășurarea lor circumstanțială, *a fortiori* niciodată surprinse în productivitatea lor.

Este de la sine înțeles că abstracțiunea realizată de mecanică este pe deplin justificată din punctul de vedere special în care se angajează cercetarea științifică atunci cînd ea studiază mișcarea fizică. Dar dacă vrem să studiem ființe care *produc* cu adevărat mișcare, care sînt cauze cu adevărat inițiale ale mișcării, vom putea găsi că este util să înlocuim o

filosofie a descrierii cinematice printr-o filosofie a producerii dinamice.

Or, această substituire trebuie, credem, ajutată, dacă acceptăm experiențele imaginației dinamice și ale imaginației materiale. Le Senne a remarcat că opera lui Bergson, mergînd de la psihologie la morală, trecuse de la imaginile apei la imaginile focului. Dar ni se pare că alte imagini, considerate în aspectele lor materiale și în aspectele lor dinamice, ar putea oferi bergsonismului motive de explicație mai apropriate. Imaginile pe care le vom propune vor susține intuiția bergsoniană – care nu se oferă adeseori decît ca un mod de cunoaștere lărgită – prin experiențele pozitive ale voinței și ale imaginației. Nu trebuie oare de altfel să ne mirăm că o operă de o asemenea anvergură nu s-a ocupat de problemele puse de imaginație și voință? Neaderînd cu pasiune la însăși materia imaginilor, bergsonismul a rămas uneori, credem, în multe privințe, un cinematism, neajungînd totdeauna la dinamismul ce există în el ca virtualitate. Ni se pare deci că am putea îmbogăți bergsonismul dacă l-am putea face să adere la imaginile atît de bogate pe care le posedă, dacă l-am putea privi în raport cu materia și dinamica propriilor sale imagini. În acest caz, imaginile nu ar mai fi simple metafore, ele nu s-ar mai înfățișa doar spre a corecta insuficiențele limbajului conceptual. Imaginile vieții ar face corp cu viața însăși. Cel mai bine am cunoaște viața, cunoscînd producerea imaginilor sale. Imaginația ar fi atunci un domeniu predilect de meditație asupra vieții. Putem de altfel corecta prin cîteva cuvinte ceea ce pare excesiv în acest paradox; este într-adevăr suficient să spunem că orice meditație asupra vieții este o meditație asupra vieții psihice. Atunci totul devine pe dată limpede: presiunea psihismului are continuitatea duratei. Viața se mulțumește să oscileze. Ea oscilează între nevoie și satisfacerea nevoii. Și dacă trebuie să arătăm acum modul în care durează psihismul, va trebui să ne încredințăm *intuiției care imaginează*.

## II

Să dăm pe dată un exemplu dintr-o critică întemeiată pe imagini, dintr-o critică „imaginară".

Cele mai frecvente imagini dinamice ale bergsonismului care explică valoarea dinamică a duratei ce trebuie să solidarizeze trecutul cu viitorul sînt cele legate de presiune și aspirație. Dar aceste două imagini sînt ele cu adevărat asociate? Nu joacă ele, în expunere, rolul de concepte întemeiate pe imagini mai curînd decît de imagini active? Ele se separă într-o analiză care, orice s-ar spune, rămîne conceptuală, dominată de o dialectică logică. Imaginația va rezista acestei dialectici facile; ea practică cu deplină liniște legătura dintre contrarii. Ne-am formula obiecția citînd versurile lui Rilke (*Livezi*, 1, II):

> Astfel trăim într-o dificultate foarte ciudată
> între arcul îndepărtat și preapătrunzătoarea săgeată.

Arcul – trecutul care exercită o presiune asupra noastră – este prea îndepărtat, prea vechi, prea îmbătrînit. Săgeata – viitorul care ne atrage – prea fugară, prea izolată, prea himerică. Voința are nevoie de desene mai bogate în ceea ce privește viitorul, mai presante în ceea ce privește trecutul. Pentru a ne folosi de dublul înțeles cu care lui Paul Claudel îi place să se joace, voința este un „dessein" și un „dessin"[1]. Trecutul și viitorul nu sînt îndeajuns de bine solidarizate în durata bergsoniană tocmai pentru că ea a subestimat proiectul prezentului. Trecutul se ierarhizează în prezent sub forma unui proiect; în acest proiect, amintirile cu adevărat îmbătrînite sînt eliminate. Iar proiectul proiectează în viitor o voință formată, desenată. Ființa care durează are deci în clipa prezentă în care se hotărăște îndeplinirea unui proiect, beneficiul unei adevărate prezențe. Trecutul nu mai este doar un arc care se destinde, viitorul nu mai este doar o simplă săgeată care zboară, pentru că prezentul are o realitate manifestă. Prezentul este de data aceasta suma unei presiuni și a unei aspirații. Și înțelegem afirmația unui mare poet: „În clipă, există totul: sfatul și acțiunea" (Hugo von Hofmannsthal)[2]. Uimitoare gîndire în care se recunoaște în plenitudinea sa ființa umană care vrea. Este ființa care își consultă totodată propriul trecut și

[1] În românește: „proiect" și „desen" (n. tr.).
[2] Hugo VON HOFMANNSTHAL, *La femme sans ombre*, trad. fr., p.189.

înțelepciunea fratelui. El își adună gîndurile personale și ascultă sfaturile celuilalt, angajînd un psihism polimorf într-o acțiune aleasă cu discernămînt.

În fața unei asemenea complexități, ni se pare că nu vom putea solidariza presiunea și aspirația dacă ne limităm la imaginile dinamice sugerate de viața comună, de viața eforturilor comune, prea legate de manevrarea entităților solide. Dar de ce nu am avea în vedere, pentru a descrie o durată care ne angajează pe de-a întregul, doar imaginile în care visăm să fim angajați pe de-a-ntregul printr-o mișcare născută din noi înșine? Imaginația aeriană ne oferă o astfel de imagine prin experiența trăită a zborului oniric. De ce nu ne-am încredința ei? De ce nu i-am trăi toate temele, toate variațiile?

Fără îndoială, ni se va aduce obiecția că ne referim la o imagine foarte specială. Ni se va aduce și obiecția că dorința noastră de a gîndi pe imagine s-ar putea satisface și cu zborul păsării care, și ea, este angajată în totalitate, printr-un elan, care și ea este stăpînă pe traiectoria sa. Dar aceste linii înaripate de pe cerul albastru sînt oare altceva pentru noi decît linia de cretă de pe tabla neagră, a cărei abstracțiune a fost atît de frecvent denunțată? Din punctul nostru de vedere, ele păstrează urma insuficienței lor: sînt vizuale, sînt desenate, doar desenate, nu sînt trăite în voința lor. Oricît vom căuta, va trebui să constatăm că numai zborul oniric ne îngăduie să ne constituim în totalitatea noastră ca mobil, ca un mobil conștient de unitatea sa și trăind dinlăuntru mobilitatea totală și unică.[1]

---

[1] Este foarte interesant să vedem cum se străduiește un poet să totalizeze experiențele avionului, ale schiului, ale zborului, ale saltului și reveriile unui copil, pentru a crea imaginea dinamică a elanului vital. Francis JAMMES (*La Légende de l'aile ou Marie-Élisabeth*, p. 61) imaginează scena următoare: „Un singur vizitator, care hoinărea pe acolo, trecu pe lîngă ea și rămase să privească îndelung un pui care ciugulea ici-colo, în afara fermei. Ea nu știa mare lucru despre acest domn, în afară de faptul că se numea Henri Bergson și vorbea cu blîndețe, ținîndu-și de obicei mîinile în buzunarele vestonului. Îl auzise cum îl întreabă pe tatăl ei despre mecanismul avionului. Regele aerului și filosoful schimbaseră păreri asupra felului cum un saltimbanc, pe care ea îl admirase mult la Médrano, făcea un dublu salt foarte primejdios.

— Mă întreb, spusese domnul Bergson, dacă omul nu ar putea zbura fără aripi, dacă ar fi înzestrat cu îndeajuns de multă voință de putere.

Marie-Élisabeth surîsese în sinea ei, căci ea știa ce știa în privința virtuții – mult mai mici – de a plùti la nivelul zăpezii, cu schiuri, și urcînd".

III

Astfel, problema esențială ce se ridică în fața unei meditații care trebuie să ne dea imaginile duratei vii este, după noi, cea a constituirii ființei ca ființă *mișcată* și totodată *mișcătoare*, ca mobil și ca motor, ca presiune și ca aspirație.[1] Și aici ne întîlnim cu teza noastră extrem de precisă, apărată de noi de-a lungul acestui eseu: pentru a te constitui cu adevărat ca mobil care sintetizează în sine devenirea și ființa, trebuie să realizezi în tine impresia directă de imponderabilitate. Or, a te mișca cu o mișcare ce angajează ființa, într-o devenire de imponderabilitate, înseamnă a te transforma ca ființă care se mișcă. Trebuie să fim o masă imaginară pentru a ne simți autorul autonom al devenirii noastre. Nimic nu-i mai favorabil acestei stări decît faptul de a căpăta conștiința acestei puteri intime care ne permite să schimbăm masa imaginară și să devenim în imaginație materia care se potrivește cu deve-

[1] Prin această sinteză dintre *mișcat* și *mișcător*, Saint-Exupéry realizează *unitatea* dintre avion și aviator în momentul cînd acesta își ia zborul. Iată plecarea unui hidroavion (*Terre des hommes*, p. 61): „Pilotul (hidroavionului), cînd decolează, intră în contact cu apa, cu aerul. Cînd motoarele s-au pornit, cînd aparatul se înfundă parcă în mare și, izbindu-se de ea, sună ca un gong, omul poate simți tot acest travaliu în propriul lui trup, ce se zdruncină din cap pînă-n picioare. El simte cum hidroavionul, clipă de clipă, pe măsură ce cîștigă în viteză, se încarcă de putere. Simte cum se pregătește, în cele cincisprezece tone de materie, acea maturitate care face cu putință zborul. Pilotul strînge mîinile pe comenzi și, treptat, percepe în palme această putere ca pe un dar. Organele de metal ale comenzilor, pe măsură ce acest dar îi este acordat, devin mesagerii puterii sale. Cînd ea este pe deplin coaptă, printr-o mișcare mai simplă decît aceea de a culege, pilotul desparte avionul de apă și îl statornicește în văzduh". Trebuie oare să mai arătăm că această *participare* a pilotului la maturizarea zborului este o participare a *imaginației dinamice?* Pasagerul nu poate beneficia de ea. El nu trăiește pregătirea stării de imponderabilitate prin dinamism, în cele cincisprezece tone de materie puse în spinarea pilotului activ. Stăpînului zborului, în beția lui dinamică, face corp cu mașina. El realizează sinteza dintre *mișcat* și *mișcător*. Recunoaștem aici programul intuiției bergsoniene a mișcării. Imaginația îi vine într-ajutor cu imaginile ei. Cf. D'ANNUNZIO, *Forse che si, forse che no*, trad. fr., pp. 102-103.

nirea duratei noastre prezente. În general vorbind, putem turna în noi înșine fie plumb, fie aer ușor; ne putem constitui ca mobil al unei căderi sau ca mobil al unui elan. Conferim astfel o substanță duratei noastre în cele două mari nuanțe ale duratei: cea nefericită și cea exaltată. E cu neputință să trăiești intuiția unui elan fără această încercare de ușurare pînă la imponderabilitate a ființei noastre intime. A gîndi forța fără a gîndi materia înseamnă a fi victima idolilor analizei. Acțiunea unei forțe care lucrează în noi este în mod necesar o conștiință a unei transformări intime.

Poetul nu se înșală cînd își cîntă *eul*, devenit aerian[1]:

— Eu, acest trup însuflețit și atît de ușor sieși
...............................................................
Un aer tainic în oasele mele
Mă face ușor ca o pasăre.

Meditația activă, acțiunea meditată sînt în mod necesar un travaliu al materiei imaginare a ființei noastre. Conștiința de a fi o forță pune ființa noastră într-un creuzet. În acest creuzet sîntem o substanță care se cristalizează sau se sublimează, cade sau urcă, se îmbogățește sau devine mai ușoară, se reculege sau se exaltă. Acordînd puțină atenție substanței ființei noastre care meditează, vom descoperi două direcții ale *cogito*-ului dinamic, în funcție de faptul că ființa noastră caută bogăția sau libertatea. Orice valorizare va trebui să țină seama de această dialectică. Avem în primul rînd nevoie să conferim o valoare ființei noastre pentru a putea prețui valoarea celorlalte ființe. Iată de ce imaginea celui care cîntărește este atît de importantă în filosofia lui Nietzsche. „Je *pense* donc je *pèse*"[2] este așadar un raport ce se întemeiază pe o profundă etimologie. *Cogito*-ul ponderal este primul dintre *cogito*-urile dinamice. Toate valorile noastre dinamice trebuie raportate la acest *cogito* ponderal. Primele imagini ale valorii se găsesc în această estimare imaginată a ființei noastre. Dacă ne gîndim că o valoare este în mod esențial valorizare, deci schimbare de valori, ne dăm seama că imaginile valorilor dinamice se află la originea oricărei valorizări.

1 Pierre GUÉGUEN, *Jeux cosmiques. Sensation de soi.*
2 În românește: „*Gîndesc*, deci *cîntăresc*" (n.tr.).

Pentru a studia acest *cogito* valorizant, sînt foarte utile dialecticile extreme de îmbogățire și de eliberare așa cum sînt ele sugerate de imaginația terestră și de cea aeriană, una visînd să nu piardă nimic, iar cealaltă să dăruiască totul. Cel de-al doilea demers este mai rar. Descriindu-l, riști totdeauna să rămîi neconvingător; ai împotriva ta pe toți cei care limitează realismul la imaginația terestră. S-ar părea că pentru imaginația terestră a da înseamnă totdeauna a abandona, a deveni ușor înseamnă întotdeauna a pierde din substanță, din greutate. Dar totul depinde de punctul de vedere: ceea ce este bogat în materie este adeseori sărac în mișcare. Deși materia terestră, cu pietrele, sărurile, cristalele, argilele, mineralele sale, cu metalul său este fundamentul unor bogății imaginare infinite, ea este, dinamic vorbind, cel mai inert dintre vise. Dimpotrivă, aerului, focului – elementelor ușoare – le aparțin exuberanțele dinamice. Realismul devenirii psihice are nevoie de lecții aeriene. Ni se pare chiar că, fără o disciplină aeriană, fără o ucenicie a imponderabilității, psihismul uman nu poate evolua. Sau cel puțin că, fără evoluția aeriană, psihismul uman nu cunoaște decît evoluția care efectuează un trecut. Ca să întemeiezi viitorul ai totdeauna nevoie de valori legate de zbor. În acest sens meditām asupra unei admirabile formule a lui Jean-Paul care, în *Hesperus*, cea mai aeriană dintre toate cărțile sale, scrie: „Omul... trebuie să se *înalțe*, ca să se *transforme*"[1].

## IV

Zadarnic vom încerca să separăm, în ordinea imaginilor, normativul de descriptiv. Imaginația este în mod necesar valorizare. Atîta vreme cît o imagine nu revelează o valoare legată de frumusețe sau, pentru a vorbi mai dinamic, trăind valoarea legată de frumusețe atîta vreme cît o imagine nu are o funcție pancalistă, pancalizantă, atîta vreme cît ea nu inserează ființa care imaginează într-un univers al frumuseții, ea nu își îndeplinește rolul dinamic. Neînălțînd psihismul, ea nu-l transformă. Astfel, o filosofie care se exprimă prin ima-

[1] Jean-Paul RICHTER, *Hespérus*, trad. fr., t. II p. 77.

gini îşi pierde o parte din forţă neîncredinţîndu-se întru totul propriilor sale imagini. O doctrină a psihismului care vede psihismul ca fiind în esenţă expresiv, imaginant şi valorizator, nu va ezita să asocieze, în orice împrejurare, imaginea cu valoarea. Credinţa în imagini este taina dinamismului psihic. Dar deşi imaginile sînt realităţi psihice primordiale, ele au o ierarhie, iar o doctrină a imaginarului trebuie să stabilească această ierarhie. În special imaginile fundamentale, cele în care se angajează imaginaţia vieţii, trebuie să fie asociate materiilor elementare şi mişcărilor fundamentale. Faptul de a urca sau de a coborî – aerul şi pămîntul – vor fi totdeauna asociate cu valorile vitale, cu exprimarea vieţii, cu viaţa însăşi.

De exemplu, dacă trebuie să măsurăm cît de mult împovărează o materie o viaţă care vrea să se înalţe, va trebui să găsim imagini care angajează cu adevărat imaginaţia materială, imagini care asociază aerul cu pămîntul. Dacă propunem o dialectică mai subtilă a urcuşului şi a coborîşului, a progresului şi a obişnuinţei, legînd-o de teme pur dinamice, astfel încît să putem recunoaşte în materie un elan care regresează, o mişcare care se amortizează, va trebui să însufleţim marile impulsuri ale imaginaţiei dinamice.

Imaginea unei ape care ţîşneşte, oprind astfel elanul iniţial, nu poate fi decît o ilustrare cvasiconceptuală. Ea este vizuală, ţine de ordinea mişcării desenate şi nu de ordinea mişcării trăite. Ea nu trezeşte în noi nici o participare. Cît priveşte psihologia temporală, o asemenea imagine totalizează două momente îndepărtate unul faţă de celălalt. Actul căderii nu se înscrie în însuşi actul ţîşnirii. Drama elanului şi a materiei pe care trebuie să o reprezentăm nu se constituie în această imagine. Filosoful poet nu a descoperit aici enorma contradicţie a vieţii care urcă şi totodată coboară, care se avîntă şi şovăie, care se transformă şi se închistează. Ne trebuie alte vise materiale, alte vise dinamice ca să trăim drama progresului vieţii. De altfel, dacă viaţa este valorizare, cum ar putea fi ea exprimată printr-o imagine cu totul lipsită de valoare? Jetul de apă nu este decît o verticală îngheţată, o figură dintr-o grădină, cea mai monotonă, abia mişcătoare. Este simbolul mişcării fără destin.

De vreme ce trebuie să trăim în acelaşi timp valorizarea vieţii şi devalorizarea materiei, să ne abandonăm cu trupul şi cu sufletul imaginaţiei materiale. Să ne căutăm imaginile în

opera celor care au visat cel mai mult și au valorizat materia. Să ne adresăm alchimiștilor. Pentru ei, a transmuta înseamnă a desăvîrși. Aurul este materia metalică ridicată la cel mai înalt grad de perfecțiune. Plumbul, fierul sînt metale inferioare, inerte și impure, cu o viață frustă. Ele nu s-au copt îndeajuns în pămînt. Bineînțeles, scara perfecțiunii care urcă de la plumb la aur se raportează nu numai la valorile metalelor, ci și la valorile vieții înseși. Cel care va produce aurul filosofal, piatra filosofală va cunoaște și taina sănătății și a tinereții veșnice, taina vieții. Esența valorilor constă și în faptul de a prolifera.

După ce am amintit în cîteva rînduri în ce constă onirismul profund al gîndirii alchimice, să vedem cum se vor alcătui imaginile elanului mineral în acțiune printr-o simplă distilare. Vom arăta cum această imagine care, într-un spirit modern, este în întregime raționalizată și, în consecință, lipsită de toate valorile sale onirice, ne dă, dacă o trăim alchimic, toate visele elanului contrariat.

Într-adevăr, pentru un alchimist, o distilare este o purificare care înalță substanța ușurînd-o de toate impuritățile ei. Dar tocmai aici are loc simultaneitatea urcușului și a coborîșului care lipsește din imaginea jetului de apă: a înălța și a ușura sînt două acțiuni obținute, în acord cu profunda formulă a lui Novalis, *uno actu*. În timpul ascensiunii, se produce o „descensiune", conform exprimării alchimice. Pretutindeni și în unul și același act ceva urcă *pentru că* ceva coboară. Reveria inversă în care imaginația poate să spună că ceva coboară pentru că ceva urcă este mai rară. Ea desemnează un alchimist mai mult aerian decît terestru. Dar oricum distilarea alchimică (asemenea sublimării) ține de dubla imaginație materială a pămîntului și a aerului.

De aceea, pentru a obține *puritatea* prin distilare sau prin sublimare, un alchimist nu se va încredința numai unei puteri aeriene. El va găsi că este necesar să provoace o forță terestră, pentru ca impuritățile terestre să rămînă pe Pămînt. „Descensiunea" astfel activată va favoriza ascensiunea. Pentru a facilita această acțiune terestră, numeroși alchimiști adaugă impurități în materia ce urmează a fi purificată. Ei o murdăresc tocmai pentru a o curăța mai bine.[1] Îngreunată printr-un adaos tere-

[1] Se pare că substanța foarte murdară facilitează purificarea. Voința de a curăța devine mai puternică atunci cînd se exercită asupra unui corp foarte murdar. Avem aici unul dintre principiile imaginației material-dinamice.

stru, materia ce urmează a fi purificată va putea fi distilată mai bine. Substanța pură, atrasă de puritatea aeriană, va urca mai ușor, ducînd cu ea mai puține impurități, dacă pămîntul, o masă de impurități atrag energic impuritățile în jos.[1] Este o stare de spirit, o stare de vis și nu-i spune nimic unui distilator modern. Putem afirma că operațiile moderne de distilare și de sublimare sînt operații ce pot fi reprezentate printr-o singură săgeată ↑, în timp ce în gîndirea alchimistului, ambele sînt operații ce pot fi reprezentate prin două săgeți, două săgeți ↓ ↑ lin unite precum două solicitări contrarii.

Aceste două săgeți unite și totodată divergente ne reprezintă un tip de participare pe care numai visul îl poate trăi în chip desăvîrșit: participarea activă înzestrată cu două calități contrarii. Această dublă participare într-un singur act corespunde unui adevărat maniheism al mișcării. Floarea și parfumul ei aerian, sămînța și greutatea ei terestră se formează în sens contrariu, împreună. Orice evoluție este marcată de un dublu destin. Forțe colerice și forțe pacificatoare străbat atît mineralul, cît și sufletul omenesc. Întreaga operă a lui Jacobus Boehme e alcătuită din reverii în care se luptă forțele aeriene cu cele terestre. Jacobus Boehme este un moralist al metalului. Acest realism metalic al binelui și al răului ne dă măsura universalității imaginilor. El ne face să înțelegem că imaginea comandă inimii și gîndirii.

Ni se pare așadar că imaginea sublimării materiale, așa cum a fost ea trăită de către generații de alchimiști, poate să dea seama de o dualitate dinamică în care materia și elanul acționează în sens invers, rămînînd totodată strîns legate. Dacă actul evolutiv depune o materie pentru a se manifesta și respingînd rezultatul materializat al unui elan anterior, atunci el este un act cu dublă săgeată. Pentru a-l imagina bine, e nevoie de o dublă participare. Numai imaginația materială, imaginația care visează materii sub forme, poate oferi – unind imaginile terestre și imaginile aeriene – substanțele imaginare prin care se vor însufleți cele două dinamisme ale vieții: dinamismul care păstrează și dinamismul care transformă. Regăsim mereu aceleași concluzii: imaginarea unei mișcări pretinde imaginarea unei materii. Descrierii pur cinematice a unei mișcări – fie ea și o

[1] *La Somme de Geber*, Bibliothèque des philosophes chimiques. Paris. 1741. t. I. p.178.

mişcare metaforică –, trebuie totdeauna să-i adăugăm considerarea dinamică a materiei lucrate de mişcare.

V

Metafizica libertăţii s-ar putea întemeia şi ea pe aceeaşi imagine alchimică. Această metafizică nu se poate mulţumi cu un destin linear în care fiinţa, aflată la o răscruce, se imaginează pe sine ca fiind liberă să aleagă între stînga şi dreapta. De îndată ce alegerea e făcută, întreg drumul parcurs îşi dezvăluie unitatea. A gîndi pe temeiul unei asemenea imagini înseamnă a face nu psihologia libertăţii, ci psihologia ezitării. Şi în acest caz, trebuie să depăşim studiul descriptiv şi cinematic al mişcării libere pentru a ajunge la dinamica eliberării. Trebuie să ne angajăm în imaginile noastre. Reveria alchimică, în îndelungatele-i manevre de sublimare, era însufleţită tocmai de o dinamică a eliberării. În literatura alchimică există nenumărate imagini ale sufletului metalic copleşit de o materie impură. Substanţa pură este o fiinţă care zboară: ea trebuie ajutată să-şi desfăşoare aripile. În toate circumstanţele tehnicii de purificare, putem adăuga imagini ale eliberării, în care elementul aerian se desprinde de cel terestru şi viceversa. În alchimie, a elibera şi a purifica se află într-o corespondenţă totală. Sînt două valori, mai mult chiar, două expresii ale aceleiaşi valori. Ele pot deci să fie cimentate şi una, şi cealaltă pe axul vertical al valorilor pe care îl simţim ca fiind în acţiune în imaginile fine. Iar imaginea alchimică a sublimării active şi continue ne oferă cu adevărat diferenţiala eliberării, duelul strîns dintre aerian şi terestru. În această imagine, şi în acelaşi timp, materia aeriană devine aer liber, materia terestră devine pămînt stabil. Niciodată nu s-a putut simţi mai bine decît în alchimie că aceste două deveniri divergente sînt intim legate între ele. Nu am putea descrie una, dacă nu ne-am referi şi la cealaltă. Dar, încă o dată, referirea la figuri, referirea geometrică nu e de ajuns. Trebuie să ne angajăm într-o referire cu adevărat materială, între drojdia de bere şi creşterea aluatului, între aluat şi fum. Viaţa calitativă e atît de cunoscută, atît de iubită cînd, cu un suflet de alchimist, pîndeşti apariţia unei

noi culori! Pe materia neagră, ghiceşti, desluşeşti o uşoară albeaţă. Sînt zorile, este eliberarea ce se înalţă. Atunci cu adevărat orice nuanţă mai deschisă este clipa unei speranţe. Iar speranţa de lumină respinge puternic ceea ce este întunecat. Pretutindeni, în toate imaginile, se repercutează dialectica dinamică a aerului şi a pămîntului. După cum scrie Baudelaire pe prima pagină a cărţii *Sufletu-mi dezvăluit*: „Vaporizarea şi centralizarea *Eului*. Aici e tot secretul".

## VI

Am putea de altfel să îmbinăm cele două concluzii ale noastre şi să punem problema eliberării în însuşi planul imaginii literare. În limbajul activ al literaturii, psihismul vrea să reunească, aşa cum face în cadrul tuturor funcţiilor sale, schimbarea şi securitatea. El organizează deprinderi de cunoaştere – concepte – care îl vor sluji, făcîndu-l totodată prizonierul lor. Aceasta ar fi securitatea, trista securitate. Dar el îşi şi reînnoieşte imaginile, iar schimbarea se produce prin imagine. Dacă examinăm actul prin care imaginea deformează conceptul şi se revarsă peste limitele lui, vom simţi cum acţionează o evoluţie cu două săgeţi. Într-adevăr, imaginea literară ce abia a fost alcătuită se adaptează limbajului anterior, se înscrie ca un cristal nou în terenul limbii, dar înainte, în momentul formării sale, imaginea literară a satisfăcut nevoi de expansiune, de exuberanţă, de exprimare. Şi cele două deveniri sînt legate, căci se pare că pentru a spune inefabilul, evazivul, aerianul, orice scriitor are nevoie să dezvolte teme ale unor bogăţii lăuntrice, bogăţii ce au toată greutatea certitudinilor lăuntrice. Imaginea literară se prezintă astfel din două perspective: perspectiva de expansiune şi perspectiva intimităţii. În formele lor fruste, aceste două perspective sînt contradictorii. Dar cînd fiinţa îşi trăieşte limbajul în mod genetic, dăruindu-se din toată inima, din tot sufletul activităţii literare, imaginaţiei vorbitoare, cele două perspective – a expansiunii şi a intimităţii – se arată a fi ciudat de omografice. Imaginea este la fel de luminoasă, de frumoasă, de activă atît cînd spune universul, cît şi cînd spune inima. Expansiunea şi profunzimea, în clipa cînd fiinţa se

descoperă pe sine cu exuberanţă, sînt dinamic legate între ele. Ele se induc reciproc. Trăită în sinceritatea imaginilor sale, exuberanţa fiinţei îşi dezvăluie profunzimea. Şi invers: s-ar părea că profunzimea fiinţei lăuntrice este un fel de expansiune faţă de sine înseşi.

De îndată ce punem limbajul acolo unde îi este locul, în punctul cel mai înaintat al evoluţiei umane, el se dezvăluie în dubla sa eficacitate, înzestrîndu-ne cu virtuţile sale de claritate şi cu forţele sale de a visa. Gîndurile noastre s-ar dezvolta în mod firesc dacă am cunoaşte cu adevărat imaginile Verbului, imaginile care trăiesc sub gîndurile noastre, din care trăiesc gîndurile noastre. O filosofie care se ocupă cu destinul uman trebuie deci nu numai să-şi mărturisească imaginile, dar şi să se adapteze imaginilor sale, să continue mişcarea imaginilor sale. Ea trebuie să fie cu adevărat un limbaj viu. Ea trebuie cu adevărat să-l studieze pe *omul literar*, căci omul literar este o sumă alcătuită din meditaţie şi exprimare, din gîndire şi vis.

*Dijon, 2 mai 1943*

# INDICE DE NUME

CUPRINS

ÎN ATENȚIA
librarilor și vînzătorilor cu amănuntul

Contravaloarea timbrului literar
se depune în contul Uniunii Scriitorilor din România
nr. 45101032, deschis la BCR, Filiala Sector 1, București.

Tehnoredactor: ELENA DINULESCU

Tehnoredactare computerizată



„UNIVERS INFORMATIC"

14.000 lei

# s t u d i i



Critică și istorie literară
Teoria literaturii și teoria criticii
Estetică și teorie literară
Poetică, Retorică, Stilistică
Știința textului și semiotică
Literatură comparată
Sociologia artei și critica sociologică
Critică psihanalitică și arhetipală
Studii asupra imaginarului și fantasticului

„N-am termina niciodată să-l cităm pe Bachelard, într-atît gîndirea și expresia lui se unesc în materia vie a limbajului. Precum vechii alchimiști de odinioară, al căror proiect l-a înțeles în chip admirabil, el ne-a făcut – ca nimeni altul – să simțim materia și inima ei ce palpită pretutindeni. [...] Dacă e adevărat că visarea și meditația lui s-au hrănit din operele poetice ale vremii, rămîne să ne întrebăm cît vor fi luminat, irigat și adăpat ele, în schimb, conștiința poeților care îl admirau, îl admirau cu un respect fratern!"

Georges Emmanuel Clancier, 1973



ISBN 973-34-0389-x

14.000 lei